This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

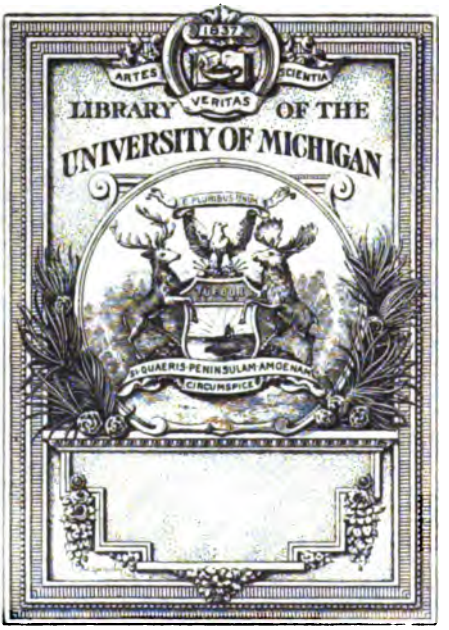
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 947,118


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

SEMINARY
805
P96

Probefahrten

Erſtlingsarbeiten aus dem Deutſchen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köſter

Fünfter Band

Die Dialogliteratur der Reformationszeit

nach ihrer Entſtehung und Entwicklung

Eine literarhiſtoriſche Studie von

Gottfried Niemann

R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1905

1604

Inhalt.

Seite

Vorbemerkung 1

§ 1. Abgrenzung des Themas. Begriff des Dialogs in der Literatur der Reformationszeit. Allgemeine Übersicht 3

§ 2. Die dialogische Literatur vor der Reformationszeit. Schülergespräche und Streitgedichte 9

§ 3. Wiedererweckung des antiken Dialogs. — Hutten. — Lukians poetisch-dramatisches Element 18

§ 4. Huttens humanistisch-rhetorischer Dialog 25

§ 5. Eintritt eines neuen Elements in die Dialogliteratur neben Hutten. Die Verbindung des lateinisch-humanistischen Dialogs mit dem Drama 38

§ 6. Übergang des Dialogs zur deutschen Sprache. Huttens Vadiscus als Anstoß für das Einsetzen der Dialogproduktion in deutscher Sprache 49

§ 7. Die Einwirkung des volkstümlichen Dramas auf den Dialog . . . 56

§ 8. Die Weiterentwicklung des Dialogs bis zum Ende der Reformationszeit 72

Beilagen:

I. Chronologie zur Dialogliteratur in der Reformationszeit 83

II. Ergänzungen und Berichtigungen zu § 140 von Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“ 90

259296

Vorbemerkung.

Bei der Darstellung einer Literaturgattung einer bestimmten Zeit, die auf den folgenden Blättern freilich nur skizzenhaft gegeben werden soll, kann man historisch oder systematisierend vorgehen. Beides, für sich geübt, muß ein einseitiges Bild liefern. Die historische Darstellung wirkt deshalb nicht erschöpfend, weil die Entwicklung eines Literaturzweiges keineswegs überall in direkter Wirkung des Früheren auf das Spätere, des Vorbildes auf die Nachahmung, vor sich geht, vielmehr daneben als ein wesentlicher Faktor stets auch eine allgemeine Literaturbefähigung der Zeit in Rechnung zu ziehen ist, die sozusagen mit der Muttermilch eingesogen wird und beispielsweise in dem Grade, bis zu welchem ein Autor Personen objektiv, in Abstraktion von seinem eigenen Ich hinzustellen vermag, in den Möglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, um seine Personen zu charakterisieren, und in vielen anderen Dingen ihren notwendigen Ausdruck findet; — die systematisierende hingegen deshalb, weil eben dies, was wir die allgemeine Literaturbefähigung nennen, wieder nicht losgelöst von dem geschichtlichen Zusammenhang der Einzelgattung verstanden werden kann. Es ist z. B. der Typus einer die Reden der anderen in überlegenem Sinne kritisch glossierenden Person sicherlich zuerst als Narr im Drama entstanden; sie findet, offenbar durch direkte Nachahmung dieses Vorbildes im Drama, Eingang in den Dialog, wird aber hier in unbewußter Weiterwirkung sehr bald zu einem gäng und gäben Literaturmittel für die Satire der Zeit, ohne daß dessen Ursprung noch fernerhin im Bewußtsein verbliebe.

All dieſe Erwägungen kommen auch für die Dialogliteratur der Reformationszeit in vollem Maße in Betracht.

Gleichwohl ſoll auf den folgenden Blättern nur von der Entſtehung und geſchichtlichen Entwicklung der Dialogliteratur in der Reformationszeit, wie ſie dem Verfaſſer ſich darſtellt, ein Bild gegeben werden, während die Darſtellung ihres Weſens und ihrer techniſchen Mittel einer ſyſtematiſierenden Darſtellung aufbehalten bleibt, welche ſich leicht zu einer Prinzipien- oder Elementenlehre der dialogiſchen Literatur überhaupt, und alſo zu einem ausgeführten Kapitel der Poetik erweitern ließe.

§ 1.

Abgrenzung des Themas. Begriff des Dialogs in der Literatur der Reformationszeit. Allgemeine Übersicht.

Wir stellen mit einigem Grunde die Abgrenzung unseres Themas in den ersten Paragraphen einer geschichtlichen Darstellung der Dialogliteratur der Reformationszeit mit hinein, insofern wir unter „Dialogliteratur" in diesem Zusammenhang die Literatur der „Dialoge", d. h. derjenigen Literaturerzeugnisse verstehen, die die Zeit selbst mit diesem Namen belegte. Es handelt sich also um eine Feststellung des Begriffs „Dialog" in der Reformationszeit, ohne welche auch unsere geschichtliche Darstellung nicht wohl beginnen kann.

Hier ergibt sich als positives Resultat dies, daß die Zeit der Reformation unter „dialogus", wofür gleichbedeutend das deutsche „gesprech" eintritt, all das versteht, was zwar in dialogischer Form geschrieben, aber nicht für die Aufführung berechnet ist, wobei jedoch im übrigen äußere wie innere Form völlig unberücksichtigt bleiben und also Poetisches und Prosaisches, Traktatmäßiges und Dramatisches gleichermaßen mit diesem Namen belegt wird. Ja, es erhalten die Bezeichnung „Dialogus" durchweg auch solche Stücke, die sich in nichts vom Drama unterscheiden, als daß sie nicht zum Aufführen, sondern nur zum Lesen bestimmt sind.

Diese Tatsache gilt es durch einzelne Beweise zu bekräftigen.

Jörg Wickram bezeichnet als „dialogus" gleichermaßen zwei so verschiedene Erzeugnisse wie einen prosaischen Dialog abhandelnder Natur, in welchem er Einwürfe, die gegen seinen

„Knabenspiegel" laut geworden, widerlegt[1]), und ein in volle poetische Illusion hineingestelltes, in Reimpaaren erzähltes Gespräch des Dichters mit einem Klausner über das Laster der Trunkenheit[2]). Niklas Manuel schreibt ein tendenziöses Drama, das sich der Technik nach in nichts von seinen Fastnachtspielen unterscheidet, das „Barbali", nennt dieses aber gleichwohl, weil er es nicht für die Aufführung bestimmt, „ein gespräch". Das „lustig gespräch der teufel und etlicher kriegsleute", gegen Herzog Heinrich von Braunschweig gerichtet[3]), ist in Reimpaaren abgefaßt und zeigt völlig dramatische Form, und vollends versteht der Verfasser der „drei neuen und lustigen gespreche, wie der wolf . . . in abgrunt der hellen vordamt sei"[4]), unter diesen „drei Gesprächen" nichts anderes als die drei Akte eines der dramatischen Technik nach zu den besten Erzeugnissen der Zeit gehörigen und nur wieder nicht für die Aufführung bestimmten satirischen Dramas. Ja, noch im Jahre 1571 dichtet Petrus Meckel „ein schön gespreche, darinnen der Sathan anklager des gantzen menschlichen geschlechts, Gott der Vatter richter, Christus der mitler und vorsprech ist"[5]), wo schon die zugefügte Inhaltsangabe, die sich auf dramatische Vorgänge bezieht und ihnen das Hauptinteresse an dem Stücke zuweist, mit jener Bezeichnung „Gespreche" in Widerspruch steht, und sogar Cochlaeus, der in seinem „Heimlich gsprech vonn der Tragedia Johannis Hussen"[6]) Akt- und Szeneneinteilung durchführt, behält aufs strengste in der Titelbezeichnung doch jene Unterscheidung vom aufgeführten Drama bei.

Von den Bezeichnungen, die neben den genannten (dialogus = gespreche) für die hier in Rede stehende Literaturgattung noch vorkommen, heben wir vor allen Dingen die beliebte Zusammenstellung dieser beiden in Formeln wie „ein dialogus oder gespreche" u. ä. hervor, denn in dem häufigen Vorkommen dieser Zusammenstellung

---

[1]) „Eine warhafftige history, von einem ungerahtnen Son, in ein dialogum gestellet" ꝛc. — Wickrams Werke edd. Bolte und Scheel II, 103 ff.

[2]) „Ein schoner uñ nützlicher dialogus, in welchem angezogen wirt, das mechtig hauptlaster der trunckenheit," etc. — Wickram, edd. Bolte und Scheel IV, 95 ff.

[3]) Schade, Satiren und Pasquille aus der Reformationszeit I, 54 ff.

[4]) Schade, a. a. O. I, 99 ff.

[5]) Goedeke-Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrh. I, 257 ff.

[6]) Hallesche Neudrucke, ed. Hollstein.

[vgl. Goedekes Grundriß II, § 140[1]), Nr. 3, 1. 5. 5, 2. 5, 6 (b). 7 (a). 9, 1. 12 (a). 19. 31. 37. 46. 49. 51. 57. 60. 60, 1. 62. 69] scheint uns ein bedeutsamer Hinweis auf den in der Literatur des 16. Jahrhunderts herrschenden Dualismus zwischen lateinischen und deutschen, humanistischen und volkstümlichen, rhetorischen und dramatischen Elementen gegeben. Nach dem Vorgange von Huttens „Gesprächbüchlin" vom Jahre 1521 kommt dann die Bezeichnung „gesprächbüchlin", die bei Hutten doch wohl nur im Hinblick auf eine Sammlung mehrerer Stücke entstanden war, auch für einzelne Gespräche auf, und es entstehen Titel wie „Ein gesprechbüchlin von einem Stroschneyder unnd Holtzhawer", „Ain Christenlich gesprech Büchlin vonn zwayen weybern . . ., wie sy von dem wort gots geredt hand", usw., und diese Nachwirkung des Huttenschen „Gesprächbüchlin" in den Titeln läßt sich noch weit in das 16. Jahrhundert hinein verfolgen[2]); ja, sogar der alte „Julius dialogus" wird in der Vorrede zu einer in den fünfziger Jahren entstandenen Übersetzung noch zu einem „gesprechbüchlin" gestempelt, „in welchem ingefürt werdent, mit einander redent" etc.

Daneben mögen dann als gleichbedeutende Bezeichnungen noch „Frag und Antwort" (z. B. Goedeke, Nr. 35), „Unterredung", — auch einfach „Red" (z. B. Goed., Nr. 20, 1. Nr. 2), „Disputation" (z. B. Goed., Nr. 77), — im besonderen Fall auch einmal „Disputation, auf Frag und Antwort gestellet" (z. B. Goed., Nr. 39 und 47[3])) und ähnliche, hier kurz erwähnt werden.

Wenn aber so durch den Titel eine ausdrückliche Trennung vom aufgeführten und für die Aufführung geschriebenen Drama überall vollzogen wird, so bleiben trotzdem beide Literaturzweige, insofern sie fast zum größten Teil die gleichen Mittel der Darstellung erfordern, sachlich und historisch auf das engste miteinander

---

[1]) Wir werden im folgenden auf den hier bezeichneten Paragraphen in Goedekes Grundriß, der die Dialogliteratur des 16. Jahrhunderts, soweit sie in deutscher Sprache abgefaßt ist, mit ziemlicher Vollständigkeit enthält, noch öfter zu verweisen haben und behalten uns vor, an Stelle der meistens sehr ausführlichen Titel unserer Untersuchungsobjekte zur Vermeidung unnötiger Längen im gegebenen Falle die bloße Nummer des betreffenden Stückes in dem genannten Paragraphen von Goedekes Grundriß eintreten zu lassen.

[2]) Vgl. Goed. Nr. 7, 20, 23, 27, 31, 38, 42, 46, 47, 56, 60, 66.

[3]) Von denen, wie hier beiläufig bemerkt werden soll, das letztere nur eine neue Auflage des ersteren ist (s. Beilage II!).

verbunden. Es finden Einwirkungen von hüben und drüben ſtatt, und wie es unmöglich iſt, jene Dialogliteratur im engeren Sinne für ſich, d. h. ohne jede Berückſichtigung des aufgeführten Dramas, zu verſtehen oder zu behandeln, ſo fließen auch die Grenzen zwiſchen beiden Gattungen überall ineinander.

Der unmittelbare Übergang liegt hier im ſatiriſchen Drama, beiſpielsweiſe in den antipapiſtiſchen Faſtnachtſpielen des Niklas Manuel. Hier ſteht ſchon nicht mehr die durch die Vorführung einer erdichteten Handlung ausgelöſte, wie immer geſtaltete äſthetiſche Wirkung im Mittelpunkt des Intereſſes, ſondern es ſoll daneben oder vielmehr in erſter Linie dem Zuſchauer durch die Reden der Perſonen ein Standpunkt vermittelt werden. Dies kann aber im Grunde ebenſogut durch ſchriftliche Mitteilung und Lektüre geſchehen, und ſo kommt es im letzten Betracht auf eins heraus, ob Manuel für den konkreten Zweck einer Faſtnachtsaufführung ſein Spiel „vom Bapſt uñ ſiner prieſterſchafft" dichtet, oder ob er, genau in derſelben Form und Technik, ſein „Barbali" ſchreibt, um dadurch auf einen Leſerkreis zu wirken. Und man wird zweifelhaft, ob man Stücke wie den „Radtſchlag des allerheiligſten Vaters Bapſts Pauli des Dritten, mit dem Collegio Cardinalium gehalten, wie das angeſatzte Concilium zu Trient fürzunemen ſey" [1]), vom Jahre 1545, lieber der eigentlich dramatiſchen Literatur oder aber der Literatur der Tendenzſchriften in dialogiſcher Form, alſo der „Dialoge", beigeſellen ſoll, denn es iſt zwar als aufzuführendes Spiel, ſogar mit deutlichem Anklang an die Technik der Paſſions- und Myſterienſpiele, verfaßt, dient aber trotzdem ſo völlig nur der Vermittlung einer Tendenz, daß das äſthetiſche Intereſſe auch bei einer wirklich zuſtande kommenden Aufführung ſtets durch das ſachlich-thematiſche überwuchert werden mußte.

An dem Beiſpiel des Niklas Manuel haben wir erſt kurz zuvor geſehen, daß die Verfaſſer von Faſtnachtſpielen in revuemäßiger Technik dieſe letztere unmittelbar ſogleich auch auf ſogenannte „Geſpräche", d. h. Tendenzgedichte in dramatiſcher Form, übertragen. So dichtet Gengenbach ſeine „Totenfreſſer", ſo Niklas Manuel, wie erwähnt, ſein „Barbali"; und jener Gengenbachſche „Dialog" regt wieder Niklas Manuel zu

[1]) Titel aus einer Ausgabe „Anno 1545", in der Kgl. Bibl. zu Berlin (Yp 8841).

einem aufgeführten Faſtnachtſpiel an[1]), ebenſo wie auch zwei „Dialoge", der „Julius dialogus" und ein: „Underred des bapſts und ſeiner Cardinelen" ꝛc. betiteltes Stück[2]) die Quelle für das kurz zuvor ſchon einmal erwähnte dreiaktige proteſtantiſche Spiel „Radtſchlag des allerheiligſten Vaters" ꝛc. von 1545 bilden. Beide letztgenannten Verfaſſer, die ſo ihre revuemäßige Dramentechnik auf die unaufgeführte Dialogliteratur anwenden, dichten aber auch Proſadialoge: Gengenbach das in einen Brief eingekleidete Geſpräch „Von drîen chriſten", Niklas Manuel die „Krankheit der Meſſe"[3]), und die gleiche Perſonalunion, die Drama, proſaiſchen und gereimten Dialog vereinigt, findet ſich nicht minder bei Hans Sachs, Jörg Wickram und anderen. Ja, es darf auch gelegentlich nicht als unerhört angeſehen werden, wenn ein ganz trockner theoretiſcher, womöglich mit numeriſcher Aufzählung einzelner Punkte oder Argumente verfahrender Proſadialog einfach mit Herübernahme dieſer ſchematiſchen Dispoſition in Verſe gebracht wird, wie dies z. E. vier Jahre nach ſeinem Erſcheinen mit einem „dialogus oder geſprechbüchlein" des Caſpar Güthel vom Jahre 1522 geſchieht[4]).

Andrerſeits werden auch Dialoge einfach als Dramen aufgefaßt: Hans Sachs gibt als Quelle für ſeinen „Charon" ſelber im Heroldsprolog „ein tragedi" an,

„die hat gemachet bei den alten
Lucianus, der groß poet"[5]).

Holſtein[6]) berichtet von der Aufführung eines lukianiſchen Dialogs in Schülerkreiſen auf der Ratsſchule zu Zwickau 1537. Ja, ſogar der Literaturzweig der „Schülergeſpräche" gab direkte dramatiſche Anregung: ſo ward beiſpielsweiſe eines der „Colloquia" des Erasmus, der „Senatulus", im Jahre 1537 zu einem „Luſtſpiel von der Weiber Reichstag" umgedichtet[7]), Hermann Schottenius, der Verfaſſer eines Schülergeſprächbuchs von 1525, tritt im folgen-

[1]) Es iſt das eben kurz zuvor erwähnte Spiel „Vom Pabſt und ſeiner Prieſterſchaft". — Niklas Manuel, ed. Baechtold, 29 ff.

[2]) Abgedruckt bei Schade, a. a. O. III, 74 ff.

[3]) Manuel, ed. Baechtold, 216 ff.

[4]) Goed., Nr. 51, 1, iſt nur eine Verſifizierung des ſchon 1523 einzeln für ſich abgedruckten letzten Teils von Goed., Nr. 7a (ſ. Beilage II!).

[5]) Hans Sachs, edd. Keller-Goetze VII, 3, 6—8.

[6]) „Die Reformation im Spiegelbilde der dramatiſchen Literatur", 115.

[7]) Vgl. Holſtein, a. a. O. 266.

den Jahre mit dem „Ludus Martius", einer dramatischen Bearbeitung der Bauernkriege, hervor, die aber auch nur den gleichen Zweck wie jene Schülergespräche, nämlich die Ausbildung des Stiles seiner Schüler, verfolgen soll[1]), und diese Wechselwirkung zwischen Schülergesprächen und dramatischen Aufführungen zieht sich schließlich bis zu Christian Weises „Komplimentirkomödie" hin, die gleichfalls dem Zwecke dient, sprachlich-formale Belehrung in dramatischer Form zu erteilen.

Daß die Gattungen in der Tat auch im Bewußtsein der Zeit nicht so streng geschieden waren, wie es jene rigorose Handhabung der Bezeichnung „Dialog" erscheinen lassen will, beweist endlich auch der bei Hans Sachs für eine seiner Komödien vorkommende Titel „Comedia oder Kampfgesprech"[2]), der zwei Gattungen seiner eigenen Produktion, eine dramatische und eine „dialogische", zusammenwirft. —

Wir haben nach dieser begrifflichen noch kurz über die zeitliche Abgrenzung unseres Themas Rechenschaft zu geben und skizzieren bei dieser Gelegenheit zugleich in gedrängter Übersicht den Stoff, der unserer Betrachtung unterliegt.

Es scheint uns die Geschichte der Dialogliteratur der Reformationszeit mit dem Jahre 1517, nämlich mit Huttens „Phalarismus", zu beginnen. Erst mit diesem Datum tritt das neue, treibende Element in die Dialogliteratur der Deutschen ein, während wir alles Vorhergehende, die Schülergespräche der Humanisten nicht minder als die mittelalterliche Tradition der Streitgedichte, zu den absterbenden Literaturgattungen zu rechnen gezwungen sind[3]), wenn auch beide in Ausläufern sich in die Reformationszeit hinein fortsetzen.

Hutten bleibt einige Zeit über mit seiner dialogischen Produktion allein; erst mit dem Jahre 1520 treten andere, vom Drama her beeinflußt, aber gleichfalls noch in lateinischer Sprache, ihm

---

[1]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, II, 35.

[2]) Hans Sachs, edd. Keller-Goetze, IV, 3.

[3]) Nur ein Stück steht dieser Anfangsdatierung entgegen, nämlich der angeblich ins Jahr 1513 gehörige „Julius dialogus". Wir sehen uns jedoch genötigt, die Datierung dieses Dialogs, zumal dies auch sonst geschehen zu sein scheint (vgl. Böckings „praefatio" in seiner Hutten-Ausgabe IV, 422), aus Gründen, die weiterhin noch auszusprechen sind, in Zweifel zu ziehen und schalten dieses Stück daher mit gutem Grunde aus der Chronologie der Dialogliteratur der Reformationszeit einstweilen aus.

zur Seite. Den entſcheidenden Anſtoß gibt ſodann erſt das deutſche „Geſprächbüchlin“ vom Jahre 1521. Es folgt gleich in demſelben Jahre noch eine reiche Produktion in deutſcher Sprache, die ſich bis 1524 hin ſteigert. In dieſem Jahre ſehen wir den in Rede ſtehenden Literaturzweig ſeine vollſte Blüte entfalten. Dann läßt die Beliebtheit der Gattung, oder richtiger: ihre Wirkungskraft, ſichtlich nach. Von 1527 an ſind manche Jahre nur noch mit ein oder zwei Nummern vertreten. Einige intereſſante Stücke fallen noch in die vierziger Jahre, und gerade gegen Luthers Todesjahr zu beginnt aus den neuen Anläſſen des Schmalkaldiſchen Kriegs und des Tridentiniſchen Konzils heraus die Produktion noch einmal reicher und lebendiger zu fließen. Was ſpäter liegt, kann der Reformationszeit als einer einheitlich pſychiſch konſtituierten Epoche kaum mehr zugezählt werden und ſtellt auch auf Jahrzehnte hinaus nichts als einen Nachklang des ſchon Geleiſteten dar. Wir können deshalb die Begrenzungsjahre der Reformationszeit im eigentlichſten Sinne auch auf unſeren Stoff anwenden und dehnen unſere Betrachtung zeitlich auf all dasjenige aus, was zwiſchen dem Theſenanſchlag und Luthers Tode liegt.

§ 2.

Die dialogiſche Literatur vor der Reformationszeit. Schülergeſpräche und Streitgedichte.

Die Dialogliteratur der Reformationszeit wächſt nicht traditionslos aus dem Boden hervor. Obzwar ſie den Eintritt eines Neuen bedeutet, fußt ſie dennoch auf Fähigkeiten, die in der literariſchen Tradition ſeit dem Altertum her niemals ausgeſtorben waren. Wir legen uns deshalb in dieſem Paragraphen die Frage vor, was vor dem Eintritt der Reformation, ſei es in der lateiniſch-internationalen, ſei es in der deutſch-volkstümlichen Sphäre, an dialogiſcher Literatur überhaupt vorhanden war.

Auch in dieſem Zuſammenhange unterlaſſen wir es nicht, zu

allererſt wieder auf das Drama hinzuweiſen, das ſich zu der für uns in Betracht kommenden Zeit nach ſeinen geiſtlichen und weltlichen Elementen in Paſſionsſpiel und Faſtnachtſpiel geſchieden hat; denn man hat ſich ſtets gegenwärtig zu halten, daß eben die Mittel, mit denen der Dialog arbeitet, hier ſchon vorher ihre Ausbildung finden.

Aber auch die dialogiſche Literatur im engeren Sinne, d. h. eine Literatur, die ſich der dialogiſchen Form bedient, ohne damit eine dramatiſche Vorführung zu bezwecken, iſt das ganze Mittelalter hindurch bis auf die Zeiten der Reformation hin nicht ausgeſtorben.

Herford in ſeinem Buch über die literariſchen Beziehungen zwiſchen England und Deutſchland im 16. Jahrhundert[1]) ſtellt an einheimiſchen Dialogen im Mittelalter für Deutſchland drei Typen auf, nämlich: erſtens den unmittelbar aus dem Altertum, von Cicero und Platon übernommenen und in der gelehrten Sphäre eigentlich niemals völlig ausgeſtorbenen des philoſophiſch-theoretiſchen Dialogs, wie er in Auguſtinus, Juſtinus und weiterhin durchs Mittelalter ſeine Fortſetzung findet; zweitens den Typus des rein didaktiſch-enzyklopädiſchen Traktats in dialogiſcher Form, wo die Form des Dialogs, meiſt zwiſchen Lehrer und Schüler, nur ein ganz äußerliches Mittel zur leichteren, ungezwungneren Vermittlung notwendiger Kenntniſſe bildet; und einen dritten Typus, wo der Inhalt nichts, die dialogiſche Form alles iſt: die zahlreichen „Streitgedichte" des Mittelalters, wo, meiſt zwiſchen perſonifizierten Allegorien, zwiſchen Minne und Ehre, Staete und Unſtaete, Gut und Liebe, aber auch zwiſchen Minner und Trinker, Frau und Jungfrau und anderen Perſonen ein Wortſtreit über die jedem zukommenden Vorzüge ausgefochten wird. —

Wir verweilen zunächſt einen Augenblick bei den beiden letzteren Typen. Beide finden in die Reformationszeit hinein eine Fortſetzung. Jener Typus des didaktiſch-enzyklopädiſchen Traktats in dialogiſcher Form, im 12. und 13. Jahrhundert etwa durch den ſogenannten Lucidarius und des angeblichen Seifried Helbling fünfzehn ſatiriſch-didaktiſche Gedichte vertreten, feiert durch die Anregung des Humanismus ſchon vor der Reformationszeit in den ſogenannten Schülergeſprächen der Humaniſten noch einmal eine

[1]) Cambridge 1886, S. 22—24.

kurze, glänzende Auferstehung, indem man ihn in den Dienst der Propaganda für die neue, elegantere, dem Plautus und Terenz als ihren Mustern nachfolgende Latinität gegenüber dem alten, scholastischen Mönchslatein stellt.

Der andere Typus wird durch die Streitgedichte des Mittelalters vertreten. Wir haben ihm auch ein so eigenartiges Stück wie den „Ackermann aus Böhmen" vom Jahre 1399 beizuzählen, der freilich den Übergang von der erzählenden zur unmittelbaren dramatischen Darstellung vollzieht und obendrein in Prosa abgefaßt ist. Dieser zweite Typus findet zur Zeit der Reformation in Hans Sachs noch einmal einen fleißigen Nachahmer.

Gleichwohl können unseres Erachtens beide nicht der eigentlich lebensfähigen Literatur der Reformationszeit beigezählt werden, sondern gehören vielmehr absterbenden Literaturzweigen an.

Was die humanistischen Schülergespräche anlangt, so fällt ihre Entstehung schon mehrere Jahrzehnte vor die Reformation; — die erste dieser Sammlungen, das „manuale scholarium" [1]), gehört in die Zeit um das Jahr 1480, und es folgen vor dem Jahre 1517 noch mindestens sechs weitere Sammlungen nach [2]), ohne daß die Reformation selbst, abgesehen von der auch in diese Gattung sich eindrängenden Tendenz, etwas wesentlich Neues hinzubrächte. Das einzige Beispiel, das dieser Auffassung entgegengehalten werden könnte, sind die vielgepriesenen „Colloquia familiaria" des Erasmus, deren Entstehung sich über die Jahre 1519—1533 hinzieht. Allein sie knüpfen nur äußerlich an die Tradition der Schülergespräche an und verbergen unter der Maske eines Konversationsbuches zur Erlernung der lateinischen Sprache in Wahrheit vielmehr das Bestreben der Ausfechtung persönlicher Angelegenheiten der eigenen, gallig-scharfen Persönlichkeit des Autors und bleiben so trotz der vielen Auflagen, die sicherlich nur in einem engen, auserlesenen Kreise von Feinschmeckern Absatz fanden, im Grunde durchaus unpopulär. Eine Übersetzung der „Colloquia" in größerem Umfange tritt erst 1545 ans Licht, und mit dieser Verdeutschung ist zugleich etwas total anderes aus dem Buche geworden, als der Autor ursprünglich beabsichtigte, nämlich ein einseitig protestantisches Tendenzbuch, das

---

[1]) Abgedr. bei Zarncke, Die deutschen Universitäten des Mittelalters.

[2]) Vgl. Alois Böhmer, Die lateinischen Schülergespräche der Humanisten, Berlin 1897.

die guten Einfälle des Erasmus zur Lächerlichmachung der katholischen Gegner ausnutzt und so nur einen Typus des Dialogs noch einmal wieder auffrischt, der in Stücken wie dem „Eckius dedolatus" u. a. schon in den zwanziger Jahren seine größte Wirkung geübt hatte.

Die Kampfgespräche des Hans Sachs auf der anderen Seite gehören schon deshalb in eine Darstellung der Dialogliteratur nicht ohne weiteres hinein, weil ihre Form keine rein dialogische, sondern die eines erzählten Gespräches ist und der Dichter daher zum Teil mit ganz anderen Mitteln der Darstellung zu rechnen hat, als sie bei der einfachen Verteilung der Rede auf A und B in Betracht kommen.

Wir werden daher beide Gattungen im folgenden nur gelegentlich und vorübergehend zu berücksichtigen haben, sofern Verbindungsfäden von ihnen zu der wirklich lebendigen dialogischen Literatur herüberreichen. —

Das Lebendige und Neue in der Dialogliteratur der Reformationszeit knüpft somit gerade an denjenigen Typus an, der vor dem Eintritt der Reformation in Deutschland so gut wie vergessen oder doch mit einseitiger Exklusivität in der Sphäre des Gelehrtentums erstarrt scheint, d. h. an den auf antiker Tradition fußenden Typus des eigentlichen, thematisch-theoretischen Gesprächs. Dieser Typus, im Mittelalter — im 13. Jahrhundert — etwa durch den „dialogus miraculorum" des Cäsarius von Heisterbach[1]) vertreten, erhält durch die Wiedererweckung der antiken Traditionen von seiten des Humanismus in Deutschland ein völlig neues Leben, obgleich er sich zum Teil auch unberührt von dem neu zuströmenden Leben bis in die Zeiten der Reformation in Stücken wie Agricolas „Bermannus sive de re metallica" von 1528 forterbt. Zuvor hatte der Dialog schon bei den Humanisten Italiens, von Petrarca an gerechnet, seine Auferstehung gefeiert[2]), und diese italienische Dialogliteratur blieb auch schon vor der eigentlichen Zeit der Reformation in Deutschland nicht völlig unbekannt. Niklas von Wyle übersetzt z. B. in der 15. Translatze einen prosaischen Dialog des Petrarca zwischen Leid und Vernunft, der freilich den Streitgedichten des Mittelalters bedenklich nahe steht. Dem Petrarca folgen sodann die eigentlichen Humanisten der Renaissance nach, unter denen wir

[1]) Ed. Strange, 1851.

[2]) Rudolf Hirzel, Der Dialog, 2 Bde., Leipzig 1895.

beispielsweise Lorenzo Valla mit seinem „de voluptate dialogus“ (1431) an dieser Stelle nennen wollen; und von hier aus ist wiederum die Anknüpfung für Deutschland gegeben, indem der deutsche Humanismus gerade um diese Zeit aus Italien sich seine neue Bildung holt. —

Wenn wir aber so nur jenen dritten Typus als denjenigen bezeichnen können, der in der Zeit der Reformation eine eigentliche Wiederbelebung erfährt, so dürfen wir doch nirgends jene anderen Zweige der Dialogliteratur, die sich in die Reformationszeit hinein fortpflanzen, völlig außer acht lassen. Wir müssen die Möglichkeit eines direkten oder indirekten Einflusses auch von ihnen her stets im Auge behalten. Die Technik, die an diesen Gattungen erworben war, konnte nicht spurlos verloren gehen. Das in den Streitgedichten enthaltene Element der Ausfechtung zweier entgegengesetzter Standpunkte mußte beispielsweise durch die bloße Gewöhnung der Phantasie an ein solches Schauen, Denken und Reden in Gegensätzen seine Wirkung üben, auch wenn der Literaturzweig als solcher ausstarb. Es deutet hierauf schon die Wahl der Unterredner, die Personengebung in kurzen, prägnanten Gegensätzen, wie: „der ketzer“, „der christe“ (Goed. Nr. 55), ein „Papist“ und ein „Euangelischer man“ (Goed. 48), „Christ“ und „Jude“, oder mehr noch Personifizierungen wie die von „Geist“ und „Fleisch“, welche etwa in ein Gespräch (Goed. 19) mit „Mensch“ und „Teufel“ zusammengebracht werden, nicht selten hin[1]). Auch die in der gleichen Literaturgattung übliche Anrufung eines Schiedsrichters, der am Schluß zwischen den beiden streitenden Parteien das Urteil spricht[2]),

---

[1]) Sehr interessant offenbart sich die Macht dieser Gewöhnung an die Gegenüberstellung persönlicher Gegensätze in einem Stück (Goed. 11, 2), in welchem der eine der Unterredner, solange er mit einem Juden disputiert, als „Christ“ in der Personenüberschrift bezeichnet wird und sich dann plötzlich, als der Jude fort ist und er, allein im Wirtshaus zurückgeblieben, mit dem Wirt das Gespräch fortsetzt, in einen „Gast“ verwandelt.

[2]) In dem „Ackermann aus Böhmen“ fällt diese Rolle im Streit des Ackermanns mit dem Tode beispielsweise Gott-Vater zu; ein andermal wird der Streit zwischen einer Frau und einem Jüngling (Liederbuch der Clara Hätzlerin, ed. Haltaus, 248) vor dem Richterstuhl der Frau Venus ausgefochten, und dieselbe Anrufung eines Schiedsrichters findet sich durchweg in den Kampfgesprächen des Hans Sachs; vgl. z. B. Keller-Goetze, IV, 247 ff., wo ein Streit zwischen Bacchus und Neptun (gleich Wein und Wasser) durch den Schiedspruch Jupiters beendet wird.

klingt etwa in einem Dialog zwiſchen Edelmann, Mönch und Kurtiſan (Goed. 9, 1), auch wohl in Gengenbachs Geſpräch „Von drîen chriſten", noch deutlich nach. In dem erſtgenannten Dialog wird in dem Streit zwiſchen Mönch und Edelmann, wer von beiden Ständen der verderbtere ſei, zum Schluß der Kurtiſan zum Schiedsrichter angerufen[1]). In dem letzteren fällt nach einer Disputation zwiſchen einem Türken, einem böhmiſchen Chriſten und einem deutſchen Edelknecht über die Zuſtände des Landes, dem jeder angehört, am Schluß der Edelknecht das Urteil, daß den von dem Türken geſchilderten Zuſtänden der Preis gebühre. Ja, auch die Technik der erzählenden Einführungen, die den erdichteten Dialog als ein vom Autor in Wirklichkeit belauſchtes Geſpräch darſtellen, iſt nicht ausgeſtorben. Sie lebt gerade in der beſten Zeit des eigentlichen Reformationsdialogs in den ſo beliebten Verfaſſerfiktionen wieder auf. Hier wird die letzte und höchſte volkstümliche Wirkung durch die Vorſpieglung angeſtrebt, als ſeien das, was dem Leſer da geboten wird, die wirklichen Unterhaltungen des gemeinen Mannes, des Holzhauers und Bäckers und Webers da draußen auf der Landſtraße, die nur von irgend einem einfältigen Laien, einem fahrenden Lanzknecht, dem Wirt im Wirtshaus, belauſcht und aufgezeichnet, oder auch von einem der Beteiligten ſelber nachträglich zu Papier gebracht worden wären[2]). Aber wir ſind auch direkte Einwirkungen nachzuweiſen imſtande: ſpeziell die Kampfgeſpräche des Hans Sachs geben wohl dem antilutheriſchen Verfaſſer eines Geſprächs zwiſchen „Würſtbub, Altvater und Mönch" (Goed. 10) das Vorbild zur Einkleidung ſeines ſonſt ganz in den Bahnen theoretiſcher Abhandlung wandelnden Dialogs in die Form der Reime und zur Hineinſtellung dieſes Geſpräches in eine poetiſch entrückte Sphäre ab: In einer kurzen Einleitung teilt der Würſtbub mit, wie er auf ſeiner Wanderſchaft zu einer „Spelunken" gekommen ſei und darin einen „alten Greiſen" (eine Abart des auch in der Faſtnachtſpielliteratur ſo beliebten „Einſiedel") gefunden habe, mit dem er das im folgenden mitgeteilte Geſpräch ſelber gehalten. Der katholiſche Verfaſſer ſucht mit dieſer zu dem Inhalt eigentlich nicht ſtimmenden Einkleidung hier offenbar bewußt eine andere Form als diejenige, die von den Gegnern mit ſolcher Vorliebe gehandhabt wurde.

---

[1]) Vgl. Schade, a. a. O. III, 108, 25.

[2]) Stücke dieſer Art ſind: Goed. 15, 20, 23, 24, 27, 33, 41.

Allerdings schützt ihn dies nicht davor, daß ihm in der Herübernahme der dem Leser noch durch den Titelholzschnitt näher gebrachten volkstümlichen Person des Würstbuben doch wieder eine Entlehnung aus jener prosaisch-derben Sphäre mit unterläuft. Wir sehen noch im Jahre 1538, wie der Verfasser eines mit polyhistorischer Gelehrsamkeit aus seiner Kenntnis der antiken Schriftsteller zusammengetragenen Trunkbüchleins (Goed. 63) keine bessere Einkleidung für die Mitteilung seiner kompilatorischen Notizen zu finden weiß als ein Streitgespräch zwischen einem Weintrinker und einem Wassertrinker. Er erweitert dies dann noch zu einem kleinen dramatischen Spiel: der Wassertrinker, von einem der Diener des Bacchus umgestimmt, bewirbt sich um die frei gewordene Stelle des Silenus, der als seines Amtes überdrüssig in einer Eingangsszene selber vorgeführt worden war. Ähnlich verarbeitete auch Hans Sachs in seiner bereits erwähnten „Comedia oder Kampfgesprech von Jupiter und Juno" ein Kampfgespräch ausnahmsweise zu einem dramatischen Spiel.

Von der Tradition der Schülergespräche im allgemeinen scheint uns nicht nur die Bezeichnung der Personen mit bloßen Vornamen, wie sie z. B. in einem Dialog zwischen Cuntz und Fritz (Goed. 1), einem andern zwischen Bartoldt und Arnoldt (Goed. 5, 2), einem dritten zwischen Claus und Ulrich (Goed. 35) vorkommt, sowie der damit eng verbundene Mangel einer näheren Charakterisierung derselben, nicht minder die hie und da auch in die reformatorische Literatur übertragene Verteilung eines Gespräches auf die Personen von „Meister" und „Schüler" (so in den Gesprächen Caspar Güthels von 1522), sondern zuweilen auch die Einführungen und Einkleidungen, überhaupt die ganze Sphäre mancher Gespräche entlehnt. Hierher ist etwa die zwanglose Anknüpfung des Gespräches an ein Buch, das A in der Hand hat (so z. B. in Goed. 5, 2), oder an die äußere Erscheinung des andern, etwa mit einem „Was ligt dir an, mein freund, daß du so ubel zun sachen siheſt?" (Goed. 69a) oder ähnlichen Wendungen, zu rechnen; und der schon erwähnte „Dialogus" zwischen Cuntz und Fritz stellt sich beispielsweise schon durch die Eingangssituation (A kommt von einer anderen Universität her und wird nun von B, der erfreut ist, ihn wiederzusehen, über die dortigen Verhältnisse ausgefragt), noch mehr durch die Anknüpfung des Themas an Einzelmitteilungen über die Verhältnisse an der Universität, von der der eine der Unterredner eben her-

kommt — das Verbot eines Paulus-Kollegs in Tübingen —, vielen Stücken aus der Literatur der Schülergespräche, wie dem 7. Kapitel des „manuale scholarium", der Erasmischen „Apotheosis Capnionis" u. a.[1]), unmittelbar an die Seite. Ja, sogar das Motiv des In's-Ohr-Sagens als Einkleidung für einen versteckten polemischen Seitenhieb, welches in eben jenem Dialog zwischen Cuntz und Fritz zweimal vorkommt, erinnert lebhaft an die „Colloquia familiaria" des Erasmus, in welchen dieses Mittel eine unverhältnismäßig häufige Verwendung findet[2]).

Und es hat sodann auch im besonderen dieses letztgenannte Buch, soweit es überhaupt zu den Schülergesprächen schlechthin gerechnet werden darf, eine wenn auch nur äußerliche Einwirkung auf spätere Produkte geübt: Von direkten Nachahmungen in lateinischer Sprache, wie sie beispielsweise die drei gegen die von der Reformation heraufbeschworene Vernachlässigung der humanistischen Studien gerichteten „dialogi" des Eobanus Hessus von 1524 (in denen speziell auch jenes Motiv des In's-Ohr-Sagens sich wieder verwendet findet) darstellen, gar nicht zu reden, deutet schon die Verwendung lateinischer Namengebungen in deutschen Dialogen wie „Johannes" und „Antonius" (Goed. 75), „Petrucius" und „Hitoldtus" (Goed. 59), und noch weit mehr die Herübernahme der Technik der lateinischen Eigenschaftsnamen, die bei Erasmus bis zur völligen Veräußerlichung in der Gegenüberstellung eines „Philecous" und „Talus", d. h. einfach eines „Hörers" und „Sprechers" geht, eben auf den Einfluß jenes Buches hin. Wir finden jetzt auch in deutschen Dialogen einen „Adolf der Evangelisch" mit einem „Fridenrich, der Widerteüffer" im Gespräch (Goed. 58), oder als vermittelnde Person im Streite zwischen zwei andern einen „Fridlieb" verwendet (Goed. 60, 1), und endlich sogar, jenen Erasmischen „Philecous" und „Talus" entsprechend, einen „Parrhasius" (d. i. der frei heraus Redende) und einen „Eucharius" (d. i. der Zugebende) (Goed. 69a). Von Erasmus stammt sodann wohl auch die gerade für breit abhandelnde Stücke als Einkleidung später gern benutzte Form der bequemen, ruhig-friedsamen Freundes-

---

[1]) Vgl. für ähnliche Eingangssituationen in den Schülergesprächen noch: manuale schol. Cap. 14, 17. Navis; idioma II, Cap. 3, thesaurus Cap. 1. 9.

[2]) Vgl. nach der Ausgabe der „Colloquia": Leyden, Beman und Luchtmans 1729: 169, 14. 254. 324, 2 v. u. 337, 8. 565, 14. 574, 1.

geſpräche her, mit einem konventionell-förmlichen, auf immer wiederholten gegenſeitigen Beteuerungen der uralten Freundſchaft baſierenden Verhältnis der Perſonen, meiſt zwiſchen mehreren Unterrednern und mit beſonderer Vorliebe in den Garten oder auf das Landhaus des einen der Freunde verlegt. Dieſe Form findet in den „Colloquia familiaria“ ſpeziell in den „Convivia“ („Convivium poëticum“, „Conv. fabuloſum“, „Conv. religioſum“) ihr Vorbild[1]). Wir glauben ferner annehmen zu dürfen, daß Erasmus mit ſeiner „Uxor mempſigamos“ den Hauptanſtoß zu den in der Dialogliteratur der Reformationszeit gleichfalls vorkommenden Frauengeſprächen geliefert hat, die freilich weder zahlreich ſind noch zu den beachtenswerten Stücken gehören. Das „Chriſtenlich Geſprechbüchlin von zweien weibern, mit namen Margretha Böhemin und Anna Kollerin“ (Goed. 23) und der „Dialogus oder geſprech von zweien ſchweſtern, die erſte eine from, züchtig witfrau aus Meißen, die ander ein bös ſtarrig und zornig weib vom gebirg“ (Goed. 57) mögen an dieſer Stelle kurz erwähnt werden. Jenes Frauengeſpräch des Erasmus hat denn auch am früheſten und häufigſten, noch vor einer Geſamtverdeutſchung der „Colloquia“, in Einzelüberſetzungen (zuerſt 1524 anonym und von Stephan Rodt, ſodann 1539 von Erasmus Alberus) Verbreitung gefunden. Ja, es weckt aus jenem Buch des Erasmus ſogar die unlebendige dialogiſche Spielerei der Unterhaltung zwiſchen einem Jüngling und dem Echo, dergeſtalt, daß das letztere auf des erſteren Fragen immer mit der Wiederholung der letzten Silben ſeiner eignen Frage antwortet, noch im Jahre 1545 in dem „dialogus Philalethis et genii, perſona et voce Echus aſſumpta de rebus non vulgaribus breviter et apte reſpondentis“[2]) eine ſklaviſche Nachahmung, wie überhaupt das Spielerige, Fließende im Charakter und den Überzeugungen der Perſonen, beiſpielsweiſe in dem Mittel der ſatiriſchen Parentheſen, wo hinter der vorgenommenen Maske der Perſon ſozuſagen auf einen Augenblick das wahre Antlitz des Autors hervorlugt[3]), in manchen ſpäteren Stücken noch an die Art des Erasmus erinnert.

---

[1]) Als beſtes Beiſpiel für dieſe Art der Einkleidung iſt Goed. 66 zu vergleichen; ſonſt Goed. 69a und öfter.

[2]) Kgl. Bibl. zu Berlin: X f. 7889.

[3]) So wenn etwa in einem gegen Eck gerichteten Dialog (Goed. 5, 2) der

§ 3.

Wiedererweckung des antiken Dialogs. — Hutten. — Lukians poetisch-dramatisches Element.

Derjenige, der sich rühmen darf, im Dienste des Humanismus der Wiedererwecker des antiken Dialogs für Deutschland geworden zu sein und damit den stärksten und wirksamsten Impuls für die Dialogliteratur der Reformationszeit gegeben zu haben, ist Ulrich von Hutten. Die Vermittlung der antiken Traditionen für den deutschen Humanismus scheint auch in Hutten durch Italien gegeben. Beim Abschluß seiner Studien in Bologna und Pavia gibt er selbst des Lorenzo Valla Schrift „de donatione Constantini" heraus, und wie wir diesen bereits als den Verfasser eines Dialogs („de voluptate") kennen lernten, so wird auch mehr als ein Stück dieser Art Hutten in Italien bekannt geworden sein. Durch diese Vermittlung, können wir annehmen, lernt Hutten den antiken Dialog selber kennen.

Als eigentliche Repräsentanten dieses antiken Dialogs stehen zunächst Platon und Cicero, daneben etwa noch Xenophon, Boëthius, da. Von den beiden erstgenannten her lassen sich bei Hutten Einflüsse konstatieren. Wir heben z. B. als ein Erbe des platonischen Dialogs jene Rolle des sokratischen Fragers hervor, die auch manche Huttensche Person, beispielsweise Misaulus in der „Aula" (vgl. Böcking[1]) 78, 24—32), öfter noch Sickingen in den „Praedones" gegenüber dem Mercator (vgl. Böcking 365, 28 ff. 366, 26 ff., 367, 4 ff.), gelegentlich übernimmt. Wir verstehen darunter jenes Hauptmittel jeder sophistisch-rhetorischen Beweisführung, wo aus dem Gegner Prämissen gewissermaßen herausgezogen werden, die dann, in einen anderen Zusammenhang gebracht, oft genau die gegenteilige Schlußfolgerung ergeben, als zu der er kommen wollte.

Als das Erbe Ciceros möchten wir die Art der Dialogeingänge ansprechen, wie sie uns bei Hutten entgegentritt, nämlich das be-

---

Verteidiger Ecks entschuldigend sagt: „Ich halte, daß mein Dr. Eck diese und dergleichen wort als er frölich (dann ich darf nit sagen sticken voll) gewest, geschriben!"

[1]) Ulrichi Hutteni opera ed. Böcking. Der IV. Band enthält die Dialoge.

wußte Einſetzen mitten im Geſpräch, ohne eigentliche Eingangsſituation, wie es etwa in den Eingängen des „Miſaulus", des „Arminius" mit ſeinem: „hoc tandem iniquum eſt, o Minos, iudicium" etc. gegeben iſt und ſpäter, beiſpielsweiſe in der „Bulla" mit ihrem unterbrochenen: „At tandem, tandem —" „Quid tandem ais, ebriola?" „— iſtam moderare ſaevitiam tuam!" bis zur Maniriertheit geſteigert wird.

Und von beiden, überhaupt von dem antiken philoſophiſchen Dialog, iſt offenbar das ganze Verhältnis der Unterredner zueinander, als zweier vertrauter, ruhig miteinander ſich unterhaltender Freunde in Huttens „Miſaulus", in den „Inſpicientes" beeinflußt, — ein im ganzen kühles und wenig charakteriſiertes Verhältnis, welches nur eben genügt, um die beiden Perſonen in Geſpräch miteinander zu bringen und eigentlich nur hie und da durch ein gelegentliches: „. . . tecum amico vetere et aliquot iam poſt annos tandem reviſo"[1]) beſtimmt und gegeben wird. Die kühlen, antikiſierend-farbloſen Anreden in den gleichen Dialogen: „amice!" „Caſte!" „Miſaule!", über die die volkstümlich-dialogiſche Literatur ſpäter weit hinaus zu unmittelbarer dramatiſcher Konkretheit fortſchreitet, entſprechen dieſem Verhältnis durchaus[2]).

Neben dieſen urſprünglichſten antiken Vorbildern tritt nun aber als etwas ganz Neues und mit jenem theoretiſch-philoſophiſchen Dialog der Alten eigentlich gar nicht mehr Vergleichbares das Muſter des Lukian für den humaniſtiſchen Dialogſchreiber hinzu.

Lukian, wohl früher ſchon bekannt und nachgeahmt, beginnt doch erſt in der Zeit der Renaiſſance, und zwar namentlich in Deutſchland, deſſen poetiſch-literariſchen Tendenzen er offenbar näher als denen Italiens ſtand, ſeine maßgebende Wirkſamkeit. Er wird in einzelnen Proben ſchon um die Jahrhundertwende von Reuchlin und Ringmann[3]), ſodann von Veit Buerler 1516 ins Deutſche überſetzt[4]), iſt ſchon vorher, im Ausgang des 15. Jahrhunderts, nament-

---

[1]) Miſaulus. Böcking 46, 6.

[2]) Völlig iſt Hutten über dieſes einſeitig-freundſchaftliche Verhältnis ſeiner Unterredner, durch welches der Autor ſich ein weſentliches Mittel der Belebung des Dialogs, das Mittel der widerſtreitenden Meinungen, ſelber entzieht, kaum in irgend einem ſeiner Dialoge hinausgekommen.

[3]) ZVLR VIII, 408. XI, 60.

[4]) Der Verfaſſer muß geſtehen, daß er ſich der Herkunft dieſer Notiz nicht mehr zu erinnern und die Tatſache auch nirgendwo anders her zu belegen weiß.

§ 3.

Wiedererweckung des antiken Dialogs. — Hutten. — Lukians poetisch-dramatisches Element.

Derjenige, der sich rühmen darf, im Dienste des Humanismus der Wiedererwecker des antiken Dialogs für Deutschland geworden zu sein und damit den stärksten und wirksamsten Impuls für die Dialogliteratur der Reformationszeit gegeben zu haben, ist Ulrich von Hutten. Die Vermittlung der antiken Traditionen für den deutschen Humanismus scheint auch in Hutten durch Italien gegeben. Beim Abschluß seiner Studien in Bologna und Pavia gibt er selbst des Lorenzo Valla Schrift „de donatione Constantini" heraus, und wie wir diesen bereits als den Verfasser eines Dialogs („de voluptate") kennen lernten, so wird auch mehr als ein Stück dieser Art Hutten in Italien bekannt geworden sein. Durch diese Vermittlung, können wir annehmen, lernt Hutten den antiken Dialog selber kennen.

Als eigentliche Repräsentanten dieses antiken Dialogs stehen zunächst Platon und Cicero, daneben etwa noch Xenophon, Boëthius, da. Von den beiden erstgenannten her lassen sich bei Hutten Einflüsse konstatieren. Wir heben z. B. als ein Erbe des platonischen Dialogs jene Rolle des sokratischen Fragers hervor, die auch manche Huttensche Person, beispielsweise Misaulus in der „Aula" (vgl. Böcking[1]) 78, 24—32), öfter noch Sickingen in den „Praedones" gegenüber dem Mercator (vgl. Böcking 365, 28 ff. 366, 36 ff., 367, 4 ff.), gelegentlich übernimmt. Wir verstehen darunter jenes Hauptmittel jeder sophistisch-rhetorischen Beweisführung, wo aus dem Gegner Prämissen gewissermaßen herausgezogen werden, die dann, in einen anderen Zusammenhang gebracht, oft genau die gegenteilige Schlußfolgerung ergeben, als zu der er kommen wollte.

Als das Erbe Ciceros möchten wir die Art der Dialogeingänge ansprechen, wie sie uns bei Hutten entgegentritt, nämlich das be-

---

Verteidiger Ecks entschuldigend sagt: „Ich halte, daß mein Dr. Eck diese und dergleichen wort als er frölich (dann ich darf nit sagen sticken voll) gewest, geschriben!"

[1]) Ulrichi Hutteni opera ed. Böcking. Der IV. Band enthält die Dialoge.

wußte Einſetzen mitten im Geſpräch, ohne eigentliche Eingangsſituation, wie es etwa in den Eingängen des „Miſaulus", des „Arminius" mit ſeinem: „hoc tandem iniquum eſt, o Minos, iudicium" etc. gegeben iſt und ſpäter, beiſpielsweiſe in der „Bulla" mit ihrem unterbrochenen: „At tandem, tandem —" „Quid tandem ais, ebriola?" „— iſtam moderare ſaevitiam tuam!" bis zur Maniriertheit geſteigert wird.

Und von beiden, überhaupt von dem antiken philoſophiſchen Dialog, iſt offenbar das ganze Verhältnis der Unterredner zueinander, als zweier vertrauter, ruhig miteinander ſich unterhaltender Freunde in Huttens „Miſaulus", in den „Inſpicientes" beeinflußt, — ein im ganzen kühles und wenig charakteriſiertes Verhältnis, welches nur eben genügt, um die beiden Perſonen in Geſpräch miteinander zu bringen und eigentlich nur hie und da durch ein gelegentliches: „. . . tecum amico vetere et aliquot iam poſt annos tandem reviſo"[1]) beſtimmt und gegeben wird. Die kühlen, antikiſierend-farbloſen Anreden in den gleichen Dialogen: „amice!" „Caſte!" „Miſaule!", über die die volkstümlich-dialogiſche Literatur ſpäter weit hinaus zu unmittelbarer dramatiſcher Konkretheit fortſchreitet, entſprechen dieſem Verhältnis durchaus[2]).

Neben dieſen urſprünglichſten antiken Vorbildern tritt nun aber als etwas ganz Neues und mit jenem theoretiſch-philoſophiſchen Dialog der Alten eigentlich gar nicht mehr Vergleichbares das Muſter des Lukian für den humaniſtiſchen Dialogſchreiber hinzu.

Lukian, wohl früher ſchon bekannt und nachgeahmt, beginnt doch erſt in der Zeit der Renaiſſance, und zwar namentlich in Deutſchland, deſſen poetiſch-literariſchen Tendenzen er offenbar näher als denen Italiens ſtand, ſeine maßgebende Wirkſamkeit. Er wird in einzelnen Proben ſchon um die Jahrhundertwende von Reuchlin und Ringmann[3]), ſodann von Veit Buerler 1516 ins Deutſche überſetzt[4]), iſt ſchon vorher, im Ausgang des 15. Jahrhunderts, nament-

---

[1]) Miſaulus. Böcking 46, 8.

[2]) Völlig iſt Hutten über dieſes einſeitig-freundſchaftliche Verhältnis ſeiner Unterredner, durch welches der Autor ſich ein weſentliches Mittel der Belebung des Dialogs, das Mittel der widerſtreitenden Meinungen, ſelber entzieht, kaum in irgend einem ſeiner Dialoge hinausgekommen.

[3]) ZVLR VIII, 408. XI, 60.

[4]) Der Verfaſſer muß geſtehen, daß er ſich der Herkunft dieſer Notiz nicht mehr zu erinnern und die Tatſache auch nirgendwo anders her zu belegen weiß.

lich dem Erasmus von Rotterdam bekannt und wird von ihm schon damals teilweise ins Lateinische übertragen, späterhin auch in seinem Lob der Narrheit, in manchen der „Colloquia", beispielsweise dem „Charon", nachgeahmt. Seine allgemeine Beliebtheit erhellt daraus, daß ihn schließlich sogar rein volkstümliche Dichter, wie Hans Sachs, als ganz geläufige Quelle benutzen. In seiner maßgebendsten Bedeutung zeigt er sich trotzdem erst wieder bei Hutten, dem er, wie wir annehmen, gleichfalls durch die Vermittlung Italiens in seinen Studienjahren bekannt geworden.

Mit Lukian tritt schon in der Antike etwas völlig Neues in die Dialogliteratur ein, das ihn im Grunde dem Drama viel näher als jenem alten, philosophisch-theoretischen Gespräch beigesellt. Lag dort das Hauptinteresse überall auf dem theoretischen Inhalt, auf einem philosophischen Thema, zu dem nur eben zum notwendigsten die dialogische Einkleidung hinzutrat, so verlegt sich nun bei Lukian das Interesse ganz und gar auf diese Einkleidung selbst. Lukian, durch die Verhältnisse seiner eignen Zeit genötigt, wird aus seiner philosophisch-rhetorischen Haltung von selbst zur Satire gedrängt. Als Satiriker kann er auf seine Zeit nur noch wirken, indem er ihr in dramatischen Vorführungen den eignen Spiegel vorhält und das satirisch zu Geißelnde auf diese Weise dramatisch lächerlich macht. So wird in Lukian der Satiriker zum Dichter, speziell zum Komiker[1]).

Dieses ganze neue, zunächst nur poetische, sodann aber auch gleich dramatische Element — insofern alle jene dichterischen Einkleidungen schon die Keime zu dramatischer Entfaltung in sich bergen —, welches mit Lukian in die Dialogliteratur eintritt, ist nun auch für die Wiedererweckung des antiken Dialogs bei den Deutschen gerade das Neue und Treibende.

Es kann diese Entwicklung direkt zum Drama führen, und sie tut dies in der Tat bei Lukian, wie denn z. B. Hirzel[2]) ihn in Stücken wie der „*Θεῶν ἐκκλησία*" direkt als den Erben der altattischen Komödie bezeichnet; es handelt sich aber zunächst einmal überhaupt um jenen ganzen großen poetischen Apparat, die lukia-

---

Gleichwohl glaubte er, unter Hinzufügung der gegenwärtigen Warnung, dieselbe in den Zusammenhang aufnehmen zu dürfen.

[1]) Der „Dialog" im *Λὶς κατηγορούμενος* beklagt sich selbst, Lukian habe ihn dem Aristophanes beigesellt, und der „Syrer" (Lukian) hinwiederum rechnet sich diese Vermählung des Dialogs mit der Komödie zum Verdienst an.

[2]) A. a. O.

niſche Götter- und Unterweltsſphäre, die Allegorien und Perſonifikationen, mit denen er ſein ſatiriſches Marionettenſpiel vollführt.

Und gerade an dieſem Punkte knüpft Hutten an; jenen poetiſchen Apparat, jenes allegoriſche Marionettenperſonal übernimmt er in allererſter Linie und tut damit für den Dialog ſeiner Zeit die befreiende Tat, indem er dem der deutſchen Literatur der vorangegangenen Zeit ſelbſt angeſtammten Trieb zu Allegorie, Perſonifikation und Fabel[1]), wie er eben in den alten Streitgedichten, in dem Geſpräch des Ackermanns mit dem Tode und ähnlichen Stücken, ſeinen ergreifenden Ausdruck findet, entgegenkommt. Es unterreden ſich nun nicht mehr ein beliebiger A und B miteinander, ſondern Hutten unterhält ſich mit der Fortuna, mit dem „Feber" als der Perſonifikation ſeiner eignen Krankheit, und der Tyrann Ulrich von Württemberg wird durch Merkur in die Unterwelt geführt, um dort bei Phalaris, dem größten der Tyrannen, in die Lehre zu gehen, während Sol und Phaëthon um Mittagszeit auf ihrer Sonnenfahrt Halt machen, um einen Augenblick das Getriebe der Welt zu beſchaun. —

So iſt es das lukianiſche Element, welches über die das ganze Mittelalter hindurch doch eigentlich niemals unterbrochene Tradition des antiken, philoſophiſch-theoretiſchen Geſprächs hinaus in der Zeit der Wiedererweckung des antiken Dialogs für Deutſchland den eigentlichen Impuls bedeutet; und wie Lukian, Dichter in der Tat, ſich auch als Dichter — beiſpielsweiſe im *Δὶς κατηγορούμενος* — bewußt auffaßt, ſo nennt nun auch Hutten in der deutſchen Vorrede zum „Phalarismus"[2]) dieſen ein „gedicht", und von den „Inſpicientes" heißt es, gleichfalls in der deutſchen Vorrede[3]), ſie ſeien „etzwas mer dañ die vorigen (ſc. Geſpräche), uff poetiſche art zůgericht", indem darin deutlich die Auffaſſung der Dialoge als

---

[1]) Auch das Gebiet der eigentlichen Tierfabel, bei Lukian vor allem durch den „Hahn" vertreten, übt, offenbar von dieſer lukianiſchen Anregung aus, in der Dialogliteratur weiterhin ſeine Wirkung, wofür als Beweis Stücke, wie Goed. 5, s. 61. 86, 1, ſowie die ſtarke Neigung zum ſatiriſchen Vergleich von Perſonen mit Tieren, wie ſie etwa in der „Lutheriſch Strebkatz", im „Karſthans", im „Hochſtratus ovans" ihren Ausdruck findet, angeführt werden mögen. Der Verfaſſer der „Strebkatz" beruft ſich ausdrücklich auf Lukians „Hahn" als Vorbild und Muſter.

[2]) Vgl. Böcking 3, 7.

[3]) Vgl. Böcking 270, 18.

Dichtungen ſich dokumentiert, die, hier vielleicht zum erſtenmal auftretend, durch die ganze weitere Dialogliteratur, lateiniſche wie deutſche, hin zu verfolgen iſt[1]). —

Wir führen an dieſer Stelle für die Nachahmung Lukians in den Huttenſchen Dialogen einige Belege auf, ohne irgendwie in dieſer Beziehung Vollſtändigkeit anzuſtreben[2]).

Lukian wird von Hutten ſelbſt in der deutſchen Vorrede zum „Phalarismus“[3]) ſowie in derjenigen zu den „Inſpicientes“[4]) als Quelle und Vorbild genannt. Wir begegnen ſeiner Einwirkung bei Hutten, gleichviel ob wir auf die Perſonen, auf die Stoffe, auf die poetiſchen Einkleidungen oder auf Einzelmotive unſer Augenmerk richten:

Die bei Lukian, namentlich in den Totengeſprächen als Totenführer, ſo gern verwandte Perſon des Merkur tritt in der gleichen Rolle, als Totenführer, in Huttens „Phalarismus“ und „Arminius“

---

[1]) Als ein Symptom hierfür muß es ſchon gelten, wenn in den Titeln der Proſadialoge nicht das abzuhandelnde Thema, der Inhalt, ſondern die dramatiſche Einkleidung betont und hervorgehoben wird, wenn alſo etwa der „dialogus obscurorum virorum“ (in Böckings Hutten-Ausgabe: 1. Suppl.-Bd. S. 301 ff.) bezeichnet wird als „dialogus . . . in quo introducuntur Colonienſes theologi tres . . . de rebus a ſe recenter factis disceptantes“, oder in deutſchen Dialogen: „Ein hüpſche frag von ainem jüngling an ainen altten Cartheüſer . . . unnd wie der Carteüſer in underweyßt und im darlegt . . ., darbey iſt ain Lantzknecht geſtanden . . .“ etc. (Goed. 33), „Eyn geſprech bruder Hainrichs von Kettenbach mit aim fromen altmütterlin von Ulm von etlicher zufeln und anfechtung des altmütterlein“ (Goed. 24), oder aber, die dramatiſche Situation direkt ausführend: „Ain hüpſch Geſprechbiechlin, von ainem Pfaffen uñ ainem Weber, die zůſamen komen ſeind auff der ſtraß, waß ſy fur red, frag, unnd antwort gegen ainander gebraucht haben etc.“ (Goed. 27), „Ain geſprechbüchlein von aim Stroſchneyder uñ aim Holtzhawer, ſo ſy von aynem Dorff in ain Stat an ir arbayt gangen ſeynd“ (Goed. 20 b), „Hie kompt ein Beuerlein zu einem reichen Burger, von der gult“ etc. (Goed. 11, 1). — Und ebenſo iſt es dann auch durchaus geläufig, daß die Verfaſſer ſich ſelbſt als Dichter bezeichnen, wie beiſpielsweiſe von einem dieſer Geſpräche im Titel hervorgehoben wird, es ſei „geſchehenn ynß Tichters hauße do ſelbſt zu Conitz“ (Goed. 20, 1). — Vgl. ferner Goed. 5, s. 19. — Neben dem direkten „gedicht durch . . .“ ſcheint auch das öfter vorkommende „gemacht durch . . .“ (Goed. 5, s. 16) das Bewußtſein der eignen dichteriſchen Tätigkeit bei der Abfaſſung zu bezeugen.

[2]) Eine Zuſammenſtellung der lukianiſchen Elemente in Huttens Dialogen gibt ſchon Förſter, Archiv 14, S. 343 ff.

[3]) Vgl. Böcking 3, 24.

[4]) Böcking 270, 20.

auf. Die Vorliebe für Allegorien und Perſonifikationen iſt, wie ſchon betont worden, aus Lukian übernommen. Wie dieſer letztere beiſpielsweiſe im *Δὶς κατηγορούμενος* die Akademie, die Stoa, die Tugend, die Gerechtigkeit, die Üppigkeit, die Rhetorik und den Dialog als Perſonen einführt, ſo Hutten die Fortuna, die Bulla des Pabſtes Leo, die Libertas Germana; und die Pulchritudo wird in der Fortuna[1]) von ihm zur Frau begehrt. Wie Lukian im *Δὶς κατηγορούμενος* mit dem Dialog, ſo unterredet Hutten ſich mit dem „Feber", der Perſonifikation ſeiner eignen Krankheit. Der lukianiſche Götterapparat muß für die „Inſpicientes", ſein Unterweltsapparat für „Arminius" und „Phalarismus" die Requiſiten ſtellen, und auch gerade der für Lukian ſo charakteriſtiſche Zug der Vermenſchlichung der Götterwelt klingt in Huttens „Arminius" deutlich an, wenn Minos ſich dem Armin gegenüber entſchuldigt, es gäbe da unten in der Hölle ſo viel zu tun, daß ſie ſich unmöglich um jeden einzelnen bekümmern könnten; — es müſſe da jeder ſelbſt dafür ſorgen, daß er zu ſeinem Rechte komme[2]).

Direkte Vorbilder für einzelne Huttenſche Dialoge erkennen wir dann beiſpielsweiſe in Lukians *„Περὶ τῶν ἐπὶ μισθῷ ξυνόντων"* für das Thema der „Aula", in dem Göttergeſpräch „Phaëton" ſowie, mindeſtens in bezug auf den Titel, in dem Dialog *„Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες"* für die „Inſpicientes"; und für den „Phalarismus" kämen etwa die beiden: „Phalaris" betitelten ſatiriſchen Lobreden ſowie der *„Κατάπλους ἢ τύραννος"* in Betracht, deſſen Eingangsſituation (Charon in der Unterwelt mit ſeinem Kahne auf Überfahrt wartend; zu ihm Merkur mit einem neuen Toten) ſpeziell mit der des „Phalarismus" übereinſtimmt.

Wir möchten ſchließlich auch noch auf das bei Hutten ſowohl in den „Inſpicientes" wie in der „Fortuna" verwandte Motiv des Herabſchauens von einem überirdiſchen Standpunkt auf das Getriebe der Welt aufmerkſam machen. Auch dieſes ſcheint uns aus Lukian, ſpeziell aus dem ſchon erwähnten *„Χάρων ἢ ἐπισκοποῦντες"*, entlehnt[3]), wo Merkur und Charon einige Gebirge aufeinanderwälzen, zuoberſt den Parnaß, um nun von dieſem erhöhten Standpunkt aus

[1]) Böcking 95, 4 ff.

[2]) Böcking 409, 27 ff.

[3]) Dasſelbe Motiv auch bei Lukian häufiger, beiſpielsweiſe im *Δὶς κατηγ.*, wo Pan und die Gerechtigkeit ſehen, wie das Volk zum Gerichtstag ameiſengleich nach dem Areopag heraufklettert.

das Getriebe der Welt da unten mitanzusehn. — In gleicher Weise sieht Hutten, als Fortuna in dem gleichnamigen Dialog zweimal ihr Füllhorn schüttelt, Glück und Unheil da unten auf der Erde sich verteilen, sieht, wie sie Karl V. zum Kaiser krönen, sieht die Äcker seiner eignen Burg verwüstet usf.; und gerade so wie dort bei Lukian noch das weitere Motiv eingeführt ist, daß Merkur und Charon von ihrem hohen Standpunkt aus das Gespräch zwischen Krösus und Solon unten auf der Erde belauschen, so knüpft sich auch in den „Inspicientes" von unten her nach oben, zwischen Cajetan und Sol, episodisch ein kurzes Gespräch an. —

Es dauert lange, bis die lukianischen Elemente, durch Hutten einmal in die Dialogliteratur eingeführt, aus derselben völlig verschwinden. Die Vorliebe für allegorische Personen bleibt; unter den „Septem dialogi" [1]) findet sich eine „Pugna Pietatis et Superstitionis", ein Gespräch zwischen Hutten und der „Veritas", und auch direkt aus dem Lukian entlehnte Personen treten weiter auf. Hierher gehört der in denselben angeführten „Septem dialogi" sowie in dem „Melaenus" des Eoban Hesse vorkommende „Momus" als die Personifikation des Tadels und die Person des Satirikers Menippos ebenda, sowie der Merkur im „Karsthans", der gerade dadurch, daß er hier in einer ganz anderen als seiner ursprünglich lukianischen Funktion als Totenführer und Götterbote, nämlich als bloße glossierende „dritte Person" erscheint, den blinden Anschluß des Autors an maßgebende Vorbilder (Lukian und Hutten) dokumentiert [2]). Ja, sogar der Verfasser der „Lutherischen Strebkatz" beruft sich auf Lukians „Hahn" zur Rechtfertigung seiner satirischen Anwendung der Tierallegorie [3]).

Sodann ist es aber vor allen Dingen der lukianische Unterweltsapparat mit den zugehörigen Requisiten, der als die bequemste und geläufigste Einkleidung für die verschiedensten Stoffe immer wieder herangezogen wird. Er wirkt bestimmend auf die Konzeption der poetisch-allegorischen Vorführung im „Carolus", einem jener „Septem dialogi", er kehrt in des Erasmus „Charon" wieder und wird dann vor allen Dingen noch einmal im Jahre 1542 in einem großen

---

[1]) Abgedr. in Böckings Hutten-Ausgabe, IV. Bd., 553 ff.

[2]) Lukian wird in demselben Dialog auch namentlich erwähnt. Vgl. Böckings Hutten-Ausg. IV, 635, 12.

[3]) Vgl. Schade, a. a. O. III, 112, 4.

ſatiriſchen Drama, den „Drei neuen und luſtigen Geſprechen“ gegen Herzog Heinrich von Braunſchweig [1]), ausgenützt, das wiederum auf den lukianiſchen Dialog „*Κατάπλους ἢ τύραννος*“, an den wir ſchon bei Huttens „Phalarismus“ erinnert wurden, als direktes Vorbild zurückgreift. Freilich tritt hier ſchon eine Vermiſchung antiker und chriſtlich volkstümlicher Vorſtellungen zutage, indem die lukianiſche Unterwelt einfach mit Hölle und Fegefeuer identifiziert erſcheint, und beſonders intereſſant offenbart ſich endlich das Eindringen dieſer lukianiſchen Elemente in übrigens rein volkstümlich gehaltene Stücke beiſpielsweiſe in dem „Pasquillus vom Salzburgiſchen Baurngjait“ vom Jahre 1557 [2]). Hier wird die zornige Anklage wegen eines konkreten Ereigniſſes, der Hetzung eines Bauern durch den Biſchof von Salzburg, in das Geſpräch des Jägers, der die Hetze ausführen ſoll, mit ſeinem Hund in ziemlich unklarer Weiſe eingekleidet. Zum Schluß tritt der Teufel auf, der den Biſchof holt, und ſetzt mit einem plötzlichen, ganz unvermittelten:

„Den Caron ich dort ſchlafen find.
Caron, wach auf! wie ſchlefſt ſo ſer?
Von Salzburg bring ich dir gute mär.“

zu allerletzt noch jenen alten lukianiſchen Unterweltsapparat in Bewegung, dergeſtalt, daß eine große Pfaffenüberfahrt durch Charon in die Hölle ſtattfinden ſoll, worüber der letztere ſeine Freude offen an den Tag legt.

§ 4.

Huttens humaniſtiſch-rhetoriſcher Dialog.

Wenn die Datierung des „Julius dialogus“ [3]) auf das Jahr 1513 richtig wäre, ſo ſtünde dieſes Stück, völlig iſoliert, um vier Jahre den erſten Anfängen des humaniſtiſchen Dialogs in Deutſchland voran. Aber abgeſehen davon, daß es fraglich iſt, ob das

[1]) S. o., S. 4.
[2]) Abgedr. bei Schade, a. a. O. I, 145 ff.
[3]) Abgedruckt in Böckings Hutten-Ausgabe IV, 421 ff.

Stück überhaupt von einem deutschen Autor herrührt, darf auch die Datierung auf das Jahr 1513, die sich auf dem Titel offenbar zunächst nur der poetischen Illusion halber, als auf das Todesjahr des Pabstes Julius bezüglich, so breit macht, billig in Zweifel gezogen werden[1]). Nach einer Stelle in einem Brief des Erasmus[2]) muß der „Julius dialogus" allerdings vor dem August 1517 entstanden sein, aber aus jener Briefstelle scheint zugleich auch hervorzugehn, daß diese Entstehung nicht allzulange vor jenen Termin zu setzen ist. Der Dialog würde in das Jahr 1517 seinen formalen Elementen nach in der Tat sehr wohl hineinpassen und dann etwa mit Huttens „Phalarismus" zusammenzustellen sein, mit dem er die Grundform (Satire auf eine Person durch eigne Vorführung derselben in Selbstcharakteristik) gemein hat.

Wir schalten aber wegen dieser Zweifel und vor allem, weil auch die deutsche Herkunft des Stückes in Frage steht, dasselbe aus der historischen Betrachtung billig aus und lassen die neue, auf der Wiedererweckung der Antike fußende Entwicklung des Dialogs in Deutschland mit dem Jahre 1517, d. h. mit Huttens „Phalarismus", beginnen.

Die Zeit von 1517—1519, resp. 1520 stellt sich danach wesentlich als eine Einheit dar, die wir als die Zeit von Huttens humanistischem Dialog bezeichnen können. Denn Hutten steht während dieser Zeit mit seiner dialogischen Produktion allein und schreitet somit der ganzen folgenden Dialogliteratur als Führer voran. Er tritt in den Jahren 1517—1519 als der früheste mit einer Anzahl Dialoge in lateinischer Sprache und von mehr oder minder exklusiv humanistischem Charakter hervor und faßt dann diese Entwicklung in den „dialogi" von 1520 (Fortuna, die beiden „Febris", Trias, Inspicientes) gewissermaßen abschließend zusammen. Mit diesem Jahre schiebt sich zugleich schon ein neues Element neben Hutten in die Entwicklung der dialogischen Literatur ein. Die deutschen Übersetzungen des „Phalarismus" und der ersten „Febris" bleiben während dieser Zeit, wie es scheint, noch ohne Wirkung. —

Wir müssen uns die hier in Rede stehenden Huttenschen Dialoge, die schon um der reinen zeitlichen Priorität willen, die sie vor allen

---

[1]) Wie dies nach Böckings „Praefatio" (IV, 422), wie oben S. 8, Anm. 3 bereits angedeutet, auch wiederholentlich geschehen ist.

[2]) Vgl. Böckings Hutten-Ausgabe I, 151, 10.

anderen voraus haben, einen besonderen Platz in der geschichtlichen Entwicklung beanspruchen, an dieser Stelle einzeln vorführen, um ihren wesentlichen Charakter daraus abzuleiten. Wir nehmen dabei zu den sechs Dialogen der Jahre 1517—1519 die erst 1520 publizierten „Inspicientes" hinzu.

Unter ihnen treten uns zunächst zwei entgegen, die sich schon durch ihre Themen als rein rhetorisch-humanistische Erzeugnisse dokumentieren. Es sind die Dialoge „Misaulus" (oder „Aula") und „Fortuna".

Als einen rhetorischen Exkurs über das Thema: „Vorzüge der freien Zurückgezogenheit vor den Mühsalen des Hoflebens" [1]) haben wir das erste Stück aufzufassen, mag es immer persönlichen Erlebnissen des Autors am Hof des Erzbischofs von Mainz seine Entstehung verdanken. Das zweite, das im Grunde wohl zwar aus dem Drang einer persönlichen Auseinandersetzung Huttens mit dem Schicksal um der ungerechten Verteilung der Glücksgüter auf Erden willen hervorgegangen ist, verfällt in der Ausführung durch die Aufstellung und Abgrenzung der einzelnen Themen, durch die Heranziehung von Belegstellen aus antiken Autoren u. dergl. mehr doch wieder ganz und gar in den Ton der rhetorischen Argumentation.

Jener Dialog „Aula" stellt ein Gespräch zwischen Misaulus und Castus vor, zwei Personen, die eigentlich durch nichts als durch diese Namen — der Feind des Hoflebens einerseits, der reine, noch unverdorbne Jüngling andrerseits — charakterisiert werden, dergestalt, daß der väterliche, im Hofleben erfahrene Freund den Jüngling, der die Absicht hat, sich gleichfalls diesem Leben zu widmen, hiervon mit Erfolg abmahnt. Für eine dramatische Szenierung ist im übrigen kaum irgend gesorgt; das Gespräch geht, wie meistens bei Hutten, eigentlich ohne Eingangssituation, gleich auf das Thema über und verläuft ruhig und ohne Unterbrechung, bis zum Schluß durch das äußerliche Mittel des Glockenläutens, welches den Misaulus zu Hofe abruft, die Personen wieder auseinandergeführt werden [2]). Dabei steht die rein rhetorische Ab-

[1]) Vorgebildet außer in dem schon erwähnten lukianischen Dialog auch in des Aeneas Sylvius „Libellus aulicorum miserias copiose exponens".

[2]) Allerdings schließt Hutten, offenbar im Sinne eines gewissen eleganten Naturalismus, nicht wie so viele andere Dialogschreiber etwa mit einfachen Abschiedsformeln ab, sondern gibt noch die episodische Anknüpfung einer neuen Situation, um dann plötzlich abzubrechen, ein gleichfalls fast in sämtlichen

handlung des Themas so sehr im Vordergrund, daß die dialogische Form darüber eigentlich völlig zur Nebensache wird und die Personen entweder nur äußerlich in der Rede sich ablösen[1]) oder die eine der anderen immer das Stichwort zum Übergang auf einen neuen Punkt gibt mit einem „sed tu iam de ventis narra!" (56, 9)[2]), „tu coeptum de aula sermonem prosequare!" (51, 10) usf. Der durch das ganze Gespräch hin festgehaltene Vergleich des Hoflebens mit einer von Gefahren umdrängten Schiffahrt trägt ganz den Charakter eines mühsamen rhetorischen Aufputzes, und an diesen Vergleich ist obendrein in äußerlich-schematischer Weise die Disposition angeschlossen, indem beispielsweise bestimmte Übel des Hoflebens mit den Winden identifiziert werden, die jenes Schiff auf seiner Fahrt bedrohen, und immer wieder auf diese Disposition zurückgekommen wird. So heißt es (57, 7 ff.): „Sed iam ad ventos vocor: hi sunt in aula, Caste, favor, invidia, cupiditas, ambitio, luxus, consuetudo, egestas et huiusmodi", und nun folgt im weiteren Verlauf Punkt für Punkt die Ausführung: „Favor —" „contra invidia —" „iam de cupiditate —" „quid luxus? —" usw. Und so wie hier erscheint überall die Disposition mit einem abschließenden: „Et de palponibus aulicis dictum fortasse plus quam oportuit" (55, 14) oder einem neu anknüpfenden: „Proinde, si tibi videtur, rem clarius expone" etc. (46, 2) in äußerlicher Weise hervorgehoben.

Bei der „Fortuna" ist schon in der Praefatio eine traktatmäßige Zusammenfassung des Themas gegeben („quia disceptatio est ibi de iis, quae utcunque eveniunt homini, quae casibus alii, quidam fato, nos providentiae divinae adscribimus"), und dementsprechend steht die Abhandlung einzelner theoretischer Fragen, die zu diesem Thema gehören, wie derjenigen, ob wir Glücks- und Unglücksfälle dem Schicksal oder einer Vorsehung zuschreiben sollen, ob ein äußerlich begütertes Leben auch wirklich das glückseligere

---

Huttenschen Dialogen wiederkehrender Zug. Wir setzen den Schluß der „Aula" hierher:

Castus: „Et tu vale et liber esto!"

Missaulus: „Quod diis videatur. — Sed ecce Delinum video reverti a principe, quem de solario persolvendo moniturus hodie accessit; interrogabo quod responsum tulerit. Heus tu, Deline, audin, Deline, τί σοὶ ὁ Ἀπόλλων κεκιθάρηκεν? —"

[1]) Vgl. Böcking 60, 19—61, 1. 62, 25—63, 4. 65, 12. 13.

[2]) Dergleichen Zitate beziehen sich stets auf Böcking, Bd. IV.

ſei, — wieder mit ziemlich äußerlichen Übergängen von einem Punkt zum andern durch Redewendungen wie: „hoc velim edoceas; ſed mihi prius narra . .“ oder „ſed de eo poſt loquamur; modo dic . .“ — auch hier wieder durchaus im Vordergrund. Dabei finden ſich ebenſo wie in der Aula die rhetoriſch-blumigen Vergleiche der Fortuna mit der Schaubühne (96, 6), mit einem Stadium (Rennbahn) des Lebens (96, 17 ff.) und eine überreichliche Heranziehung antiker Belegſtellen zu den einzelnen abzuhandelnden Punkten („ut Seneca ait“ [94, 14] — „quam accommodate de te [ſc. Fortuna] igitur ſcripſit eximius poëta“ etc. [96, 28] uſw.). Die Einkleidung iſt diesmal durch ein Geſpräch Huttens mit der Allegorie der Fortuna ſelbſt gegeben, dergeſtalt, daß Hutten als Bittender vor Fortuna erſcheint, um einige beſcheidne Glücksgüter für ein Leben ſtiller Muße von ihr zu erhalten, da ſie ja anderen, z. B. den Fuggern, ſo überreichlich ſpende. In dieſer Bitte („Da aliquid, hera, mihi eorum, quibus iſti non egent divites!“), mit der das Geſpräch ohne Eingangsſituation beginnt, iſt aber auch gleich ſchon die Anknüpfung der theoretiſchen Argumentation gegeben, die nun von der Frage aus, weshalb die Reichen, je mehr ſie haben, deſto mehr verlangen, ruhig von einem Punkt zum andern fortſchreitet. Das einzige ſozuſagen dramatiſche Motiv, welches den ruhigen Fluß des Geſprächs zweimal unterbricht, — daß nämlich Fortuna als die blinde Zufallsſpenderin mit Rad und Füllhorn vor den Augen Huttens in Aktion tritt, der nun, auf die Erde hinabſchauend, ſogleich die Wirkung in der Verteilung von Glück und Unglück dort unten ſieht, — iſt doch wieder ſo rein phantaſtiſch-poetiſcher Natur, daß ſich eine Anſchauung damit kaum verbinden läßt, und alles dramatiſche Geſchehen beſteht eigentlich darin, daß die Perſonen, von denen wir gar nicht einmal erfuhren, wie und wo ſie zuſammengekommen ſind, am Schluß ſich — freilich nicht ohne die für Hutten charakteriſtiſche Ausgangsepiſode — wieder trennen. Nur in dem Hineinſpielen der Zeitgeſchichte, in einer captatio benevolentiae an Karl V., in ſatiriſchen, hie und da ſchon mit echt Huttenſcher Kraft des Zorns gewürzten Ausfällen gegen die Fugger und gegen die Pfaffen, von denen Fortuna gehört zu haben vorgibt[1]), daß ſie um ihrer Konkubinen willen zu jeder Schandtat fähig wären („— furari ac rapere, deinde facultates ubi abſumptae nec iam

[1]) Böcking 89, 31 ff.

ferri ulterius impenſa poſſit, imponere illos, fraudare, abiurare debitum, notari ob id infamia, privari ſacerdotiis" etc.), und endlich auch in der Andeutung perſönlicher Angelegenheiten des Autors, ſeiner Stellung zu Mainz, der Affäre des Herzogs von Württemberg uſw., geht dieſer Dialog gelegentlich doch ſchon über die rein rhetoriſch-humaniſtiſche Haltung hinaus.

Als eine zweite Gruppe ſtellen wir den „Arminius“ [1]) und den „Phalarismus“ zuſammen, beide in ihren Themen ſchon des Autors eigenſte Lebenswurzeln, — als: Vaterlandsliebe auf der einen, Tyrannenhaß auf der andern Seite, — berührend. Aber wie der „Arminius“ die Vaterlandsliebe in die abſtrakte Sphäre einer antik-rhetoriſchen Glorifizierung des Helden Arminius entrückt, ſo ſorgt auch im „Phalarismus“ die lukianiſche Einkleidung dafür, daß de konkrete Augenblicksimpuls, der friſche Zorn über die Ermordung eines Verwandten durch den Herzog Ulrich von Württemberg, zum Tyrannenhaß in abſtracto verflüchtigt wird.

In beiden Stücken beanſprucht allerdings die rein poetiſche Einkleidung einen ſelbſtändigen Raum:

Der „Phalarismus“ beginnt mit einem Geſpräch zwiſchen Charon und Merkur, der eben auf Jupiters Geheiß den „Tyrannus“ in die Unterwelt bringt, damit er ſich Lehren von ſeinem Meiſter Phalaris hole. Die Überfahrt in dem Kahn des Charon, nicht ohne Benutzung des lukianiſchen Motivs, daß der Tyrann wider ſeinen Willen zum Rudern gezwungen wird, wird dialogiſch ſelber vorgeführt. Aus einem „descendite!“ (8, 14) geht hervor, daß die Überfahrt vollbracht iſt. Es folgt noch ein kurzes Geſpräch zwiſchen Merkur und Charon über Jupiters vermutliche Zwecke bei der Entſendung jenes Tyrannen in die Unterwelt, dann führt Merkur ihn zu der „Höhle“ der Tyrannen. Mit einem „confecimus hoc iam iter . . age rem tuam, ipſe ad alia mittor.“ (10, 8) überläßt er ihn ſeiner Beſtimmung, und der Tyrann tritt denn auch gleich begrüßend an Phalaris heran, der ihn als ſeinen Schüler freudig empfängt. Erſt hiermit tritt der Humaniſt Hutten wieder in ſein eigentliches Element: Das nun folgende, den breiteſten Raum des Dialogs einnehmende Geſpräch zwiſchen Phalaris und dem Tyrannus

---

[1]) Bei der Verſetzung des „Arminius“ in dieſe frühe Zeit, 1517—1520, folgen wir der Autorität Böckings. Vgl. deſſen Bemerkung IV, 408. Eine andere Anſicht vertritt Förſter, Archiv 14, 345.

gibt zuerſt dem letzteren Gelegenheit, in Selbſtcharakteriſtik ſeine eignen Schandtaten, die er vollbracht, und die er noch vollbringen will, zu erzählen, und darauf folgend, mit äußerlichem, deutlich markiertem Übergang (16, 6 ff.: „. . . in omnes citra discrimen grassabor. Ad te vero idcirco descendi, ut in tanta copia quid fieri suadeas, discam: mire oblectabo me enim, si tu recte praemonueris:") dem erſteren, ſeinem Schüler für die noch zu vollbringenden Frevel Lehren zu erteilen. Die Luſt an der rhetoriſchen Vollſtändigkeit in Aufzählung der Attribute eines Tyrannen und nicht zum mindeſten auch der humaniſtiſche Ehrgeiz in der Verarbeitung der verſchiedenen Anekdoten über die Greueltaten des Phalaris aus antiken Schriftſtellern finden hier ihre freie Entfaltung. Und dieſe Freude an den eignen rhetoriſchen Fähigkeiten überwiegt ſo ſehr, daß die dramatiſche Situation am Schluß, nachdem Phalaris ſeinen Schüler auch noch den übrigen Tyrannen des Altertums, einem Dionyſius, Domitian, Piſiſtratus vorgeſtellt hat, die dem „Tyrannus" im Chore auf ſeine Begrüßung erwidern, in ſchlechter Übereinſtimmung mit der breiten Einführung nur noch ganz kurz einmal mit einem: „atque eccum Mercurium, ut te reducat. Vive ac vale tyrannice!" wieder aufgenommen wird. —

Arminius beklagt ſich vor Minos, dem Richter der Unterwelt — und das Geſpräch ſetzt wieder ohne Eingangsſituation gleich mit dieſer Klage („hoc tandem iniquum eſt, o Minos, iudicium!") ein —, daß bei einem jüngſt ſtattgehabten Wettſtreit der Feldherrn Alexander den erſten, Scipio den zweiten, Hannibal den dritten Platz erhalten habe, er aber gar nicht bedacht worden ſei. Minos iſt gewillt, ſeinen Fehler gutzumachen. Zu dieſem Zweck ruft Mercur jene drei Feldherrn und als Ehrenzeugen für Arminius auch noch den Tacitus herbei, der wörtlich die Stelle aus den Hiſtorien zitieren muß, an der er das Lob des Arminius verkündet hat. — All dies iſt nur flüchtig ausgeführt und dient nur als äußerliche Anknüpfung für das, was nun den Kern des Dialogs bildet und als dasjenige betrachtet werden muß, wovon Hutten bei der Konzeption des Ganzen ausging, während die dramatiſierende Einkleidung ſich leicht von ſelber hinzufand: eine lange Selbſtapologie des Armin, die in zwei große Einzelreden (die eine davon bei Böcking über vier Seiten umfaſſend) zerfällt, in denen der Germane an der Hand der Auslegung jener Tacitus-Stelle den Beweis ſeiner Würdigkeit führt, indem er ausführlich die ganze Geſchichte ſeiner Erhebung gegen

die Römer darlegt und, sie mit den Leistungen des Scipio, Alexander und Hannibal vergleichend, obwohl stets in edler Bescheidenheit, die Größe seiner Tat betont. Das Resultat ist, daß nicht nur Minos ihm beistimmt und ihn in die erste Reihe der Vaterlandsverteidiger einzureihen befiehlt, sondern daß auch die Feldherrn die Größe seiner Tat anerkennen, worauf mit einem Befehl des Minos: „Sed iam ipsum iube sequi te, Mercuri, ac facesse actutum iussa!“ und einem „Sequere!“ des Merkur das Ganze schließt. Dabei kommt aber neben Arminius als Person eigentlich nur noch Minos als der Schiedsrichter in Betracht; die übrigen bilden eine bloß zum Zweck der äußerlichen poetischen Einkleidung aufgestellte Komparserie, und die Einwände, die beispielsweise die drei Feldherrn nach der langen Selbstverteidigungsrede des Arminius, als Minos ihm schon beigestimmt hat, noch gegen die Lauterkeit seiner Tat erheben, dienen nur in echt rhetorischer Weise dem Zweck, die Tat des Arminius noch durch Opposition nach allen Seiten hin zu beleuchten.

Ein gut Stück über die sämtlichen bisher behandelten Gespräche führen uns schon die in den „dialogi“ von 1520 zuerst publizierten „Inspicientes“ hinaus. Sie gehören zwar wegen der rein lukianischen Einkleidung in ein Gespräch zwischen Sol und Phaëthon, die, mit ihrer Himmelsfahrt auf der Mittagshöhe angelangt, ein Weilchen Halt machen, um die Welt zu beschauen, noch durchaus in diese Gruppe der humanistischen Dialoge hinein, gehen jedoch in dem Inhalt, der in diese Form hineingetan wird, schon von der Abstraktion der bisherigen Dialoge zu starker Konkretheit über und deuten damit in eine neue Sphäre hinaus. — Der Augsburger Reichstag vom Jahre 1518 und die Person des päbstlichen Legaten Cajetan, der nach Deutschland geschickt ist, um — ein in der Pamphletliteratur der Zeit immer wiederkehrendes Motiv der Anklage gegen Rom — unter dem Vorwand eines Türkenkriegs das Land auszusaugen, aber in übler Laune sich befindet, weil diesmal sein Geschäft ihm nicht so gut als sonst von statten geht, stehen im Mittelpunkt der satirischen Umschau jener beiden göttlichen Unterredner. Das Lob der Deutschen erklingt, aber nicht mehr als Hymnus auf die Germanen in abstracto, sondern mit vollem Hinblick auf die eigene Zeit und mit besonderer Berücksichtigung des Sachsenstamms als des Hüters alter Sitte; ihre Kriegstüchtigkeit wird mit derjenigen der Spanier und Italiener — nicht ohne Einmischung persönlicher Reminiszenzen an Huttens eigene Kriegserlebnisse

in Oberitalien — lobend verglichen, und von den Sachſen rühmt Sol: „Si poſſint et tales eſſe (ſc. quales ſunt) et ſobrie vivere, equidem nullam his nationem praetulero.“ Und demgegenüber erwählt ſich auch die Polemik des Autors hier ſchon ihr eigenſtes Ziel: der Zorn über das Zum-Narren-gehalten-werden der Deutſchen von ſeiten der Italiener, verbunden mit der morgendämmernden Ausſicht, Deutſchland werde jener frechen welſchen Aufgeblaſenheit gegenüber doch endlich klug werden — durch die ganze Pamphletliteratur gegen Rom hin auch ferner ein treibendes Motiv —, tritt hier ſchon hervor. Ganz beſonders aber macht ſich ein ſtarkes ſubjektives Element, mit deutlichem Hinblick auf die eigne Perſon des hinter ſeinen Figuren ſtehenden Autors, geltend, — in einem ausführlichen Elogium des Ritterſtandes, der als der Bewahrer alter deutſcher Art und Tugend im Sinne von Tacitus' „Germania“ den verweichlichenden Ständen der Kaufleute und Städter und vor allen Dingen den geiſtlichen Ständen, die noch weit ſchnöder als jene ſeien, mit bewußtem Stolze gegenübergeſtellt wird, nicht minder als in dem Hinweis auf jene „graciles, . . macilenti et corporibus quidem imbecilles, verum animorum vi magna et invicta“ (277, 3—5), in denen Hutten deutlich ſich ſelber vor Augen ſieht. Nur kann das eigenſte Temperament des Autors in all dieſen Dingen noch nicht zu vollem Durchbruch gelangen, weil die Einkleidung all dieſe Ausführungen einer völlig unbeteiligten Perſon, dem Gotte Sol, und noch dazu in einem Geſpräch mit ſeinem eignen Sohn, in den Mund legt, demgegenüber ſeine Haltung im weſentlichen immer nur die eines ruhig Belehrenden ſein kann, ohne daß irgendwo der Zwang einer ſtarken Meinungsäußerung gegeben wäre. Über dieſen Standpunkt gelangt Hutten in denjenigen Dialogen, in denen er ſelber als redende Perſon fungiert, und die bald in ſeiner Produktion das Übergewicht gewinnen, ſchon weſentlich hinaus. Es iſt etwas ganz anderes, wenn Sol ſeinem Sohn Phaëthon als objektiver Beobachter erklärt, die Pfaffen ſeien in Deutſchland deshalb ſo hoch geehrt, weil ſie dem Volk ſeinen Aberglauben erhielten (299, 10 ff.: „. . . ob perſuaſas multitudini ſuperſtitiones, quibus illi quibusdam veluti praeſtigiis faſcinant hominum mentes et extreme infatuant.“), als wenn im „Vadiscus“ Huttens eigne Worte erklingen: „Das hat mich auch verdroſſen, und betrübt mich täglich mer und mer, das ich ſich unſer volck alſo harte in ſeinem aberglauben vorharren und darvon ſich nit abzihen laſſen, ſo gantz närriſch, das etliche

meinen, ſye müſſen uff ein ſollich bullen . . . etzwas gebenn." etc.[1]). So iſt denn auch die dialogiſche Form hier wieder nicht viel mehr als eine rhetoriſch gewandte Einkleidung, ohne durch die Natur der Sache, etwa den Gegenſatz zweier Parteien oder die energiſche Vertretung eines Standpunkts gegenüber etwa zu machenden Einwürfen, gefordert zu ſein. Äußerliche Überleitungen, wie: „nunc alios item inſpiciamus!" „verum ad concilium revocemus oculos!" müſſen auch hier aushelfen[2]), und gar oft ſetzt Phaëthon, der eigentlich nur der Fragende, Belehrung Fordernde ſein ſollte, die Rede Sols, nur um der Ablöſung willen, ohne jede färbende Modifikation einfach fort und ſagt, nur damit in der Rede abgewechſelt werde, was eigentlich Sol ihm erſt ſagen ſollte, worauf der letztere etwa mit einem „ut dicis" ſeinerſeits die Führung wieder übernimmt[3]).

Auch in dieſem Dialog iſt wiederum nur kurz in den erſten Worten die einkleidende Situation angedeutet („Quia medio emenſo iam caelo remittere curſum nos convenit, Phaëthon, age aliquid, dum ſe recipiunt equi, interim conferamus!"), und der Schluß kommt auf dieſe Situation mit einem: „itaque equos impellam et hinc nos agam!" gleichfalls nur flüchtig zurück. Dagegen hat Hutten eine poetiſch-unterbrechende Epiſode, ähnlich jener in der „Fortuna", auch hier eingeführt: Als Sol und Phaëthon eben über Cajetan ſprechen, ruft jener zornig herauf, Sol möge gefälligſt etwas heller ſcheinen, und wird nach einem kurzen, bewegten Wortwechſel zum Schluß von den beiden ausgelacht. — Aber es tritt gerade in dieſem Motiv wieder in eminentem Maße das Humaniſtiſch-Spielerige dieſer immer noch im engen Anſchluß an Lukian geſchaffenen Kunſtform gegenüber dem Aufeinanderplatzen wirklicher Charaktere und Lebensanſchauungen zu Tage. Das Sich-Auflehnen des kleinen Männleins Cajetan gegen die Götter da oben wirkt zwar grotesk, iſt aber kaum ausreichend, um den Gegner auch nur lächerlich zu machen. Und wie ſehr dem Autor doch auch in dieſem Geſpräch noch gerade jene dichteriſch-lukianiſche Einkleidung, das humaniſtiſche Nachahmen der Antike, als Hauptſache gilt, beweiſt in der Vorrede zur deutſchen Überſetzung von 1521 nicht minder jene ſchon angeführte Bezeichnung des Dialogs als Dichtung, wie vor allen Dingen auch

[1]) Böcking 154, 19 ff.
[2]) Vgl. Böcking 277, 18. 286, 9. 292, 11. 12. 301, 18.
[3]) Vgl. Böcking 279, 14 ff. 289, 9—11.

die pedantiſch-genaue Erklärung jener dichteriſchen Einkleidung und der Bedeutung der Perſonen („iſt zůmerckē, dz hŷe werden eingefürt als unterredner, Sol, das iſt, die Sonn, oder der Sonnē gott. den die heŷden auch Apollinem und Phebum nennen. Des ſůn iſt Phaeton, uñ würt hŷe den poetiſchen fabelen noch, für der Sonnen fůrman dar gegeben" etc.), der man den Stolz auf die humaniſtiſche Polyhiſtorie noch gar zu deutlich anmerkt.

Wir ſtellen endlich auch noch die beiden „Febris" in dieſe Reihe der humaniſtiſchen Dialoge Huttens mit hinein, inſofern auch hier noch die echt lukianiſch-ſpielerige Einkleidung in ein Geſpräch zwiſchen dem Autor und der Perſonifikation ſeiner eignen Fieberkrankheit den bewegt-polemiſchen Inhalt — die Ausfälle gegen Fürſten und Kaufleute, gegen Mönche und Domherrn, voran wieder gegen die Perſon Cajetans, ſowie den bittern Spott über das Kreuz, das die Kurtiſanen in ihren Konkubinen ſich ſelber auferlegen — allerſeits umſpinnt. Infolgedeſſen gelangt der Autor, wiewohl ſelbſt als redende Perſon fungierend, doch nur ſelten zur freien Entfaltung ſeiner eignen Zornrede. Eine ſolche ſetzt ſich nur an wenigen Stellen, ſo etwa am Schluß der zweiten „Febris" in der energiſchen Aufſtellung eines Programms, vermöge deſſen dem Schandleben der Geiſtlichen zu ſteuern ſei, ſowie in der verſteckten Anrufung Karls V. zur Durchführung dieſes Programms, tatſächlich durch. Im übrigen wird die poetiſch-fiktive Einkleidung niemals aus den Augen gelaſſen, und wie im erſten der beiden Dialoge in Vorſchläge, die Hutten dem Fieber auf deſſen Forderung, bevor es ihn verlaſſe, ihm ein anderes Aſyl anzuweiſen, macht, die Durchhechtung der verſchiedenen Stände eingekleidet iſt, ſo verbirgt ſich im zweiten der ſatiriſche Inhalt hinter eine Erzählung der „Febris", die, zu Hutten zurückzukehren gewillt und unten am Tor gewaltſam Einlaß fordernd, dieſem von den Lebensgepflogenheiten des Kurtiſanen berichtet, den es eben verlaſſen hat, um zu Hutten zurückzukehren: Sein „Elslin", das ihn mit einem Dutzend andrer Liebhaber betrügt und obendrein ſein Hab und Gut bis auf den letzten Heller ihm aufzehrt, bereitet dieſem die lächerlichſten Plagen. Dieſer Inhalt freilich geht, wie auch in den „Inſpicientes" ſchon, weſentlich über die exkluſiv humaniſtiſchen Anfänge Huttens hinaus; er gipfelt durchweg in einer bewußten, von Temperament durchglühten und ans Konkrete ſich haltenden Polemik gegen Rom, und wie das Temperament des Autors in dieſer Polemik immer ſtärker

durchbricht, so wird auch die Einführung der eignen Person als Unterredner in diesen Dialogen schon zur Notwendigkeit. Eben darin gehen die „Febres" über das in den „Inspicientes" Gebotene hinaus. Aber sie bleiben zugleich noch humanistisch befangen eben in der poetisch-spielerigen Einkleidung, die alles, was gesagt wird, nicht zu sachlichem Ernst gelangen, sondern vielfach in die Sphäre der Parodie versetzt werden läßt. Es ist charakteristisch, daß Hutten beispielsweise in der zweiten „Febris" nur als der Zuhörer und Belehrte fungiert, während der eigentliche Inhalt, die Polemik gegen das unkeusche Leben der Geistlichen, der Person des Fiebers, nicht ohne Benutzung von allerhand aus dieser Personifikation sich ergebenden parodistischen Motiven, in den Mund gelegt ist, ohne daß doch in beiden Dialogen diese poetisch-fiktive Einkleidung zu wirklicher dramatischer Konkretheit sich verdichtete. Die feste Anschauung eines Schauplatzes bleibt, selbst im zweiten „Feber", das in der dramatisch-bewegten Eingangssituation (das stürmische Anpochen des Fiebers unten an der Tür und die gewaltsamen Abwehrversuche Huttens in Verbindung mit seinem „puer") allerdings einen guten Anlauf nimmt, ausgeschlossen[1]); das Verhältnis der Personen kann von vornherein nur ein parodistisch-fiktives sein, und es darf auch hier das persönlich-subjektive Element als Produkt einer gewissen humanistisch-überlegenen Ironie, das wir schon anderwärts wahrnahmen, nicht übersehen werden: der Autor spottet über sein eigenes Äußere — Blässe und Magerkeit —, er setzt dem befreundeten Arzt Stromer als dem einzigen von ihm redlich befundenen unter den Ärzten ein Denkmal, und er läßt sich vom Feber abraten, ein Weib zu nehmen, weil er zum Studieren, aber nicht zum Heiraten geboren sei. Auch offenbart sich in der reichlichen Einflechtung humanistischer Gelehrsamkeit in Zitaten und Anekdoten aus antiken Schriftstellern[2]) der wahre Stolz des humanistischen Autors wieder nicht minder als in dem nicht ohne einen gewissen Manierismus wiederholt verwendeten Abschluß des Dialogs mit einem episodisch-angehängten, scherzhaft-stichomythischen Wortwechsel der Personen. —

---

[1]) Als Belege hierfür dienen folgende Stellen: Böcking 135, 18 ff., ferner: 29, 19. 30, 5. 35, 11.

[2]) Vgl. Böcking 34, 1. 39, 1. 114, 8. 119, 8. 120, 16. 123, 7. 124, 11. 19. 133, 26.

Alles in allem genommen, ergibt ſich, daß Hutten als der Verfaſſer von Dialogen durchweg mehr Rhetor als Dichter iſt. Seine Perſonen bleiben Schemen ohne irgend welche feſte Charakteriſtik; ihr Verhältnis, überall freundſchaftlich, ſchließt von vornherein das Streitelement und damit eine lebensfähige Entwicklung des Dialogs der Form nach aus, und ſeine ſämtlichen Dialoge ſind ohne die feſte Anſchauung eines Schauplatzes konzipiert. Er begnügt ſich vielmehr mit den aus der poetiſch-lukianiſchen Einkleidung und meiſtens ſchon aus der allegoriſch-fiktiven Perſonengebung ſich ergebenden poetiſchen oder parodiſtiſchen Motiven und kleidet in dieſes Spiel der Motive ſeinen Inhalt ein. Das neue, treibende Element dagegen ſehen wir in Huttens Dialogen vielmehr in dem Schwung der eignen Rede und dem perſönlichen Feuer der Leidenſchaft: Die perſönliche, temperamentvolle Rede des Autors — Hutten als Rhetor — ſteht überall hinter ſeinen Perſonen; der rhetoriſche Exkurs — in der Genugtuung, mit welcher Phalaris von ſeinen eignen Greueltaten berichtet, nicht minder wie in dem ſeitenlangen Selbſtelogium des Armin — überwuchert den Dialog, und ſomit wird ſchließlich die Einführung der eignen Perſon des Autors als Unterredner zur Notwendigkeit. Es war doch immer nur der Schwung ſeiner eignen Rede, der durch die Masken der Perſonen hindurchleuchtete.

Das Erbe, welches Hutten in dieſen früheſten, durchaus noch in lateiniſcher Sprache verfaßten und alſo in der humaniſtiſch-internationalen Sphäre ſich bewegenden Dialogen bis zum Jahre 1520 hin der Folgezeit überläßt, iſt ſomit zweifacher Natur.

Er gibt einerſeits in der reichlichen Verwendung der lukianiſch-poetiſchen Einkleidungen das Vorbild für ein freies Schalten mit allerhand Allegorien und Perſonifikationen, mit poetiſchen Motiven der verſchiedenſten Art für die Folgezeit ab, und er legt andrerſeits einen perſönlich-bewegten Inhalt und als ſein eigenſtes Vermächtnis das Feuer der Leidenſchaft und den rhetoriſchen Schwung der Rede in die wiedereroberte Form des Dialogs hinein, nur daß gerade dieſes ſubjektive Element, der ſuggeſtiv wirkende Drang der eignen Meinungsäußerung, ſeiner vollen Wirkung verluſtig gehen mußte, ſolange Hutten in den Banden der lateiniſchen Sprache und damit in der exkluſiv-humaniſtiſchen Sphäre befangen blieb.

§ 5.

Eintritt eines neuen Elements in die Dialogliteratur neben Hutten. Die Verbindung des lateinisch-humanistischen Dialogs mit dem Drama.

Hutten schließt, wie wir sahen, seine exklusiv lateinische Dialogproduktion der Jahre 1517—1520 in den „Dialogi" des letztgenannten Jahres ab, um, wie wir weiterhin sehen werden, im folgenden Jahre zur deutschen Sprache überzugehen. Noch bevor Hutten diesen Übergang zur deutschen Sprache vollzieht und damit seiner dialogischen Produktion erst die volle Wirkung sichert, tritt jedoch, im gleichen Jahre 1520, und noch immer in lateinisch-humanistischer Gestalt, ein neues, völlig anders geartetes Element neben Hutten in die Dialogliteratur ein.

Wir stellen als die vornehmsten Repräsentanten dieses neuen Typus den „Eckius dedolatus"[1] und den „Philalethis, civis Utopiensis, dialogus de facultatibus Rhomanensium nuper publicatis"[2], beide vom Jahre 1520[3], hierher, denen sich noch einige unwesentlichere Stücke des gleichen Jahres anschließen, und sehen uns veranlaßt, von beiden an dieser Stelle einen Auszug zu geben, um den prinzipiellen Unterschied von den Dialogen Huttens daraus abzunehmen. —

Eck liegt in Schmerzen darnieder und hebt mit Klagen in jambischen Trimetern, die Senecas „Hercules furens" entnommen sind, an. Die Leiden seiner Krankheit sind so groß geworden, daß er sie nicht länger ertragen kann. Er läßt deshalb durch seinen „puer" die letzten ihm treugebliebenen Freunde rufen, um mit ihnen Rats zu pflegen. Sie raten ihm, einen Arzt zu nehmen; da er aber zu den Ärzten der Heimat kein Vertrauen hat, soll ein solcher aus Leipzig verschrieben werden. Eck läßt die ihm ergebene Hexe Canidia rufen, von der er weiß, daß sie diesen Auftrag im Verlauf

---

[1] Ed. Szamatólski, Berlin 1891. — Außerdem abgedr. in Böckings Hutten IV, 517 ff. — (Zitate nach Szamatólski.)

[2] Abgedr. in Böckings Hutten IV, 489–514.

[3] In der Datierung des „Philalethis dialogus" folgen wir der Autorität Böckings.

einer Stunde wird ausführen können. Sie kommt, wird mit einem Briefe an Ecks Freund Rubeus in Leipzig abgefertigt und schwingt sich auf einem Bock durch die Luft zum Ziel ihrer Reise. Den Bock läßt sie vor den Toren der Stadt grasen; sie selbst begibt sich zu Rubeus Wohnung und überreicht ihm das Schreiben Ecks, welches dieser nun seinerseits dem Rektor und den Magistern der Universität überbringt. In ihrem Kreise wird Ecks Brief, der die Bitte um einen Arzt enthält, verlesen. Erzbischof Albrecht von Mainz hat ihnen gerade einen „Chirurgus" geschickt, der zwar eigentlich an der Vernichtung Luthers mithelfen soll, nun aber für Eck ausersehen wird, zumal die Pest in der Stadt wütet und kein anderer Arzt entbehrt werden kann; Rubeus soll ihm überdies persönlich Trost und Freundschaftsversicherung von der Leipziger Fakultät überbringen. Die Hexe Canidia tritt nun mit beiden — Rubeus und dem Chirurgus —, nicht ohne Verwertung derber und groteskkomischer Motive, bei denen der Geruchssinn eine große Rolle spielt, den Heimritt auf dem Bocke an. In Ingolstadt abgesetzt, begeben sich beide zu Eck und werden freudig begrüßt. Der Chirurgus fragt zunächst nach den Gründen von Ecks Krankheit, und dies gibt die erste Veranlassung zu einem breiteren, selbständig polemischen Exkurs über Ecks Disputationen in Leipzig und Bologna, sein Verhältnis zu Luther usf. Dann untersucht der Chirurgus Puls und Harnglas und stellt ernste Bedenken. Auf Zureden der Freunde entschließt sich Eck, die von dem Chirurgus vorgezeichnete Kur zu wagen, soll aber vorher noch beichten. Es erscheint nun der Beichtvater („Auditor") und fragt Eck nach seinen Sünden. Hiermit ist die zweite und hauptsächlichste Gelegenheit zu einer offenen, direkt ausgesprochenen Polemik und Satire gegen Eck, zur Enthüllung der vollendeten Niedrigkeit seines Charakters und seiner Motive usw. gegeben, indem der Beichtvater, nachdem Eck anfangs in voller Verstocktheit sich überhaupt keiner Sünden bewußt erklärt hatte, ihn endlich bewegt, wenigstens die Gründe seines wütenden Auftretens gegen Luther zu exponieren und hierbei Eck in Selbstcharakteristik sich seiner wahren Natur nach enthüllt. Nachdem gegen den Schluß dieser Beichtszene in den Reden des Auditors der Autor vorübergehend bis zu einem über den Stil der Komödie hinausgehenden strafenden Pathos — etwa in der warnenden Mahnung[1]): „At

[1]) Szamatólski 32, 22 ff.

videte, ignem, quomet ipsi aliquando conflagretis, accendatis. Salvator noster Christus per homines idiotas mundum ab erroribus revocavit, vos per homines, ut adseritis, doctos mundum ad errores detruditis" etc. — sich erhoben hat, unterbricht endlich der Chirurgus ungeduldig den Disput. Der Auditor entfernt sich, und es beginnt nun die Kur: Sieben Kerle mit Knütteln kommen und bearbeiten das Opfer; ein „tonsor" kommt und schert ihm die Haare, wobei gleich Läusen eine Unzahl von „Sophismata", Syllogismen usw. zum Vorschein kommen. Die Brust wird ihm geöffnet, und es erscheinen Eigenliebe und aller Art Betrug, die als Geschwüre geschnitten und ausgebrannt werden. Endlich zum Schluß werden, trotz Beschwörungen und Verwünschungen, dem Gebundenen auch noch seine „inguina" durch einen Schnitt entfernt, worauf mit einem: „Solvite iam theologum. En, quam glabellus pusio!" die Kur ihr Ende findet und zugleich ihr glücklicher Erfolg proklamiert wird. Eck fühlt sich in der Tat auch selber wieder gesund; der Chirurg und Rubeus werden mit bestem Danke abgefertigt, und auf die Schlußermahnung des ersteren an Eck, sich in Zukunft seiner „artes" zu enthalten, folgt, freilich gleichfalls in Prosa, noch eine Art Schlußparabase des „Chorus", in der es heißt, schon der Dichter sei töricht, indem er im vorstehenden eine Disputation zwischen einem so gelehrten Theologen und einem „Chirurgus" angezettelt habe, aber noch viel törichter sei der Chirurgus selber zu nennen, der da glaube, daß ein scholastischer Theolog jemals von seinen „artes" abstehen werde.

Soweit der „Eckius dedolatus". —

In dem „Philalethis, civis Utopiensis, dialogus de facultatibus Rhomanensium nuper publicatis" kommt ein Bäuerlein namens „Henno" mit einem Korb voll Eiern und Käse zu seinem Schneider, dem Kaufmann „Polypragmon" in der Stadt, um sich in seiner Not von diesem als dem Welterfahrneren Rat und Hilfe zu erbitten. Sein Sohn Battus hat seine Cousine entjungfert und ist dann davongelaufen. Der Bauer möchte beim Fiskal Verzeihung und damit die Rückkehrmöglichkeit für seinen Sohn erwirken und hat zu dessen Versöhnung in seinem Korb schon zwei Kapaunen und einige andre Delikatessen mitgebracht. Er fragt nun den Kaufmann, ob er nicht vielleicht mit dem Fiskal bekannt sei, um dort für ihn zu sprechen. Das verneint dieser, aber er will ihn zu einem ihm bekannten Kurtisanen, Bartolinus, führen, der seine Sache bei dem römischen

Legaten betreiben ſoll, der ſich gerade, mit allerhand „facultates“ bewaffnet, zum Zweck der Geldeintreibung in Deutſchland aufhält. Der „puer“ Bruno wird an Bartolinus vorausgeſchickt, darauf begeben ſich die beiden ſelber zu ihm, um ihm die Sache des Bauern vorzutragen. Bartolinus fertigt den Bauern mit einem Empfehlungsbrief an den Legaten ab und nimmt unterdeſſen für ſeine Bemühungen die beiden Kapaunen an ſich, die eigentlich für den Fiskal beſtimmt waren. Man verabſchiedet ſich. Polypragmon bietet dem Henno an, heute bei ihm zu übernachten und morgen in aller Frühe mit ſeinem „puer“, der ihn beraten und leiten ſoll, ſich in den Palaſt der Legaten zu begeben. Henno nimmt an; man geht zu Bett. Am nächſten Tage weckt Henno, der die ganze Nacht vor Aufregung im Bette wach geſeſſen, den „puer“ beim erſten Morgengrauen. Sie machen ſich auf den Weg. Als ſie des Palaſtes anſichtig werden, in dem der Legat wohnt, iſt es noch nicht vier Uhr; da huſchen eben drei geputzte Weiber aus dem Palaſt heraus, die Henno für drei Göttinnen hält. — Ein Ausfall gegen das unkeuſche Leben der Geiſtlichen ſchließt ſich an dieſe ſcherzhafte Epiſode, wie ſelbſtverſtändlich, an. Sie finden das Tor unverſchloſſen und treten ein; nach einem anfänglichen Irrtum ſehen ſie endlich durch das Gefolge hindurch den Legaten in eigner Perſon. Dieſer wird nun aber, ehe die anderen in Verbindung mit ihm treten, vorerſt in einem ſeitenlangen, ſeine eigne Lage und Verhältniſſe in Reflexion exponierenden Monologe („Nimiae curae nimiaque ſollicitudo non ſinunt me nec noctu conquieſcere nec interdiu; . . . elapſus enim archiepiscopatus, quem in meis manibus, pulchre excogitato ad id modo, prope habui“ etc.) ſatiriſch eingeführt. Erſt indem er plötzlich die Bittflehenden erblickt, wird die Verbindung mit dieſen wiederhergeſtellt. Henno naht ſich dem Legaten, vom „puer“ ſtets geleitet und angewieſen, und trägt ihm den Fall vor, worauf der Legat in einer langen, nur durch ein paar kurze ſatiriſche, die wahre Meinung des Autors verratende Zwiſchenbemerkungen des „puer“ unterbrochenen Rede die Größe des von ſeinem Sohn begangenen Verbrechens ihm vorhält und mit dieſem ganzen Diskurs ſchließlich darauf hinauskommt, daß der Scherz vierzig Dukaten koſte. Der Bauer erhebt ein jämmerliches Weinen, denn Geld hat er nicht und kann auch keines auftreiben. Aber es findet ſich ein Ausweg; der Legat läßt ſich ſchließlich bequemen, es billiger zu machen, und will ſich mit einer von des Bauern beiden Kühen begnügen. Zuvor

aber geht er noch einmal abseits, um mit den Seinen zu ratschlagen; zurückgekehrt, exponiert er monologisch, jene seien einverstanden, wenig sei immer besser wie gar nichts[1], und er müsse auch einmal ein Exempel der Milde geben, um sich die Beliebtheit zu erhalten. Aber, indem er den Bauern nun wieder anredet, legt er ihm eine wichtige Bedingung auf: der Bauer solle zu Hause in seinem Dorf für die „facultates" Propaganda machen, die der Legat von Rom her mit sich führt, und damit er dies könne, zählt er dem Bauern nun im folgenden diese seine „facultates" nacheinander erklärend auf. Hiermit ist wiederum über den Rahmen der vorhergehenden dramatischen Vorführung hinaus die Anknüpfung eines selbständigen polemischen Teils gegeben, denn aus der Aufzählung der „facultates" von seiten des Legaten entwickelt sich eine förmliche theoretische Disputation, indem der „puer", der durchweg als der Intelligentere für den einfältigen Bauern das Wort führt, mit seinen Zwischenbemerkungen hinzukommt. Diese stellen sich anfangs nur als kurze Glossen dar — so wenn er etwa auf des Legaten Worte: „doctores etiam facio" ein „imo dolores" einwirft —, erweitern sich aber allmählich zu immer größeren, pathetisch-polemischen Reden. Auf diese Weise, indem jene Reden des „puer" zu langen, selbständigen, gar nicht mehr in die Form des Dialogs hineinpassenden Exkursen der Polemik des Autors gegen Rom anwachsen, wird die dramatische Illusion stellenweise völlig durchbrochen. Man vergleiche nur etwa die emphatischen Exklamationen: „O Romana vetus gentilisque disciplina, o nunquam satis laudate Marce Regule, o Christiana respublica!" etc. — „Dii, talem avertite pestem!" — „Vide, o Germania, vide quaeso . ." — „Dispicite hic, o Germani . ." — „O tempora, o mores, o fulvum aurum!" [1]) usw. usw., die innerhalb der Illusion der Personen, speziell auch im Munde des die Aussagen des Legaten spöttelnd glossierenden „puer", schlechterdings nicht mehr gedacht werden können. Die Rückkehr zu der eigentlich dramatischen Form findet dann erst mit der abschließenden Frage des Legaten: „has meas facultates tu, Henno, iam memoria complecteris?" statt, worauf mit einer nur noch kurzen Verabschiedung vom Legaten, der dem Bauern aufträgt, die Kuh, die als Buße für das Verbrechen seines Sohnes gelten soll, zu verkaufen und ihm den Erlös zu bringen, woraufhin ihm die Ablaßbulle eingehändigt werden

[1]) Böcking 509 24 ff., 29. 42. 510, 26. 513, 22.

würde, und endlich auch der Verabschiedung zwischen Henno und dem „puer" das Ganze schließt. —

Was an den beiden vorstehend analysierten Stücken sofort in die Augen springt, ist, daß wir es hier gegenüber dem Huttenschen Dialogtypus gar nicht mehr mit einem „Gespräch" zwischen einigen wie immer gearteten Personen über irgend ein Thema zu tun haben, sondern vielmehr mit einer selbständigen, durchweg in Handlung aufgehenden dramatischen Vorführung. Die Satire, die dort nur in den Reden der Personen zum Ausdruck kam, ist hier zur Komödie, d. h. zum Drama, geworden, und aus einer Stelle des „Eckius dedolatus" geht hervor, daß die Auffassung dieser ihrer Werke als Dramen („comoedia" — „fabula") auch diejenige der Autoren selber war[1]).

Eine solche Entwicklung ist immer nur innerhalb einer satirischen, und zwar stark polemisch erregten Literatur denkbar und wird eben durch die lebendige Kraft eines polemischen Zornes angeregt, dem das Reden *über* die gegnerischen Personen nicht mehr genügt, sondern der, um sie vollends lächerlich zu machen, zu ihrer eignen Vorführung greifen muß. Dabei braucht freilich der ganze satirische Inhalt nicht gleich völlig in der dramatischen Form aufzugehen. Es bleibt vielmehr in einigen Residuis, in denen mit zeitweiliger Durchbrechung der dramatischen Illusion die Polemik des Autors in seinen eigenen Worten zu selbständigem Durchbruch kommt, jene Herkunft der Gattung aus dem theoretisch-abhandelnden Gespräch noch offenbar. Wir fanden solche undramatisch-theoretischen Residua im „Eckius dedolatus" vornehmlich in der Beichtszene zwischen Eck und dem Auditor, und es gehört der ganze zweite Hauptteil des „Philalethis dialogus", in dem das dramatische Geschehen stockt und die Aufzählung der „facultates" von seiten des Legaten, mit den glossierenden Randbemerkungen des „puer" oder, besser gesagt, des Autors selbst, zur Hauptsache wird, im Grunde hierher. Im übrigen aber wird der Gegensatz dieses neuen, rein dramatischen Typus im Vergleich mit dem Huttenschen Dialog an allen Einzelsymptomen offenbar, — an der festen, lebendigen Charakteristik der Personen nicht minder wie an der festen Anschauung eines Schauplatzes, der freilich, nicht anders als auch im Drama der Zeit, dem denkbar freiesten Wechsel unterworfen ist. Das Bäuerlein, das

[1]) Vgl. bei Böcking: § 124.

in seiner Not zu dem stadterfahrenen Kaufmann kommt und mit dem zaghaften: „ova tibi caseumque attuli" die Bitte um Trost und Rat verbindet, sowie der „Chirurgus" im „Eckius dedolatus" als der echte „Doktor Eisenbart" [1]), sind Menschen von Fleisch und Blut oder doch von echter komödienhafter Kraft, und in den Worten des „puer", der den Bauern im Hause des Polypragmon empfängt — „Culinam interim ingreditor, ego magistrum devocabo; in superiori enim tabulato coenat, atque inde auram captans in Rhenum prospectat" —, tritt eine volle Konkretheit der räumlichen Anschauung zu Tage. Und wie sehr in der Tat mit voller Bewußtheit die Satire vom Autor in dramatisches Leben, vor allem in dramatische Kontraste, umgesetzt ist, zeigt der „Philalethis dialogus" auf Schritt und Tritt: Was der Verfasser gegen das unkeusche Leben der Geistlichen auf dem Herzen hat, verdichtet er zu dem dramatisch-wirksamen Bilde der drei Dirnen, die Polypragmon und der Bauer morgens früh, vor vier Uhr, aus dem Haus des Legaten sich davonschleichen sehen; die treuherzige Naivität des Bauern tritt in den wirksamsten dramatischen Kontrast zu der Welt des Lasters, in die er sich in dem Palast des Legaten hineingeführt sieht, und auch speziell das Motiv, daß der Bauer zugleich Dorfschulze ist und daraus gelegentlich die Möglichkeit erhält, dem lasterhaften Treiben der Römischen gegenüber, von dem er da hört, die Grundsätze einfließen zu lassen, nach denen er als Dorfschulze verfahren würde, wenn ähnliches in seinem Dorf zu Hause geschähe [2]), erscheint mit lebendigstem Gefühl für die Wirkung dramatischer Gegensätze konzipiert.

Fragen wir im einzelnen, woher die Verfasser unsrer und ähnlicher Stücke ihre Motive entnehmen, so kann kein Zweifel sein, daß die Quelle für diesen neuen in die Literatur eintretenden Typus des polemischen Dialogs unmittelbar im Drama selbst zu suchen ist.

Wir haben uns schon eingangs darzulegen bemüht, daß die Grenzen zwischen Drama und sonstiger dialogischer Literatur nicht streng zu ziehen sind. Auch die Vermählung und Vermischung zwischen Dialog und Drama, die wir hier eintreten sehen, ist in der Literatur nichts völlig Neues. Vorbilder mannigfacher Art sind

---

[1]) Vgl. Böcking IV, 529, 40 ff.

[2]) Vgl. z. B. Böcking IV, 497, 21 ff.: „ita si tales ego in meo pago comprehenderem, igni evestigio adiudicarem" etc. . . .

gerade für die der international-humaniſtiſchen und deshalb zunächſt nicht ſtreng am Nationalen klebenden Autoren unſrer Stücke beiſpielsweiſe in Italien vorhanden, deſſen Humaniſten auch hierin wieder den deutſchen vorangehen. Es entſteht in Italien zur Zeit des Humanismus in lateiniſcher Sprache zum erſtenmal wieder eine dramatiſche Produktion, die nicht von der Aufführung als lebendigem ſozialem Faktor, ſondern ſozuſagen von den Texten ausgeht, was mit der Geſamtrichtung des Humanismus, ſeinem Haften am Wort, ſpeziell im Hinblick auf die antike Literatur, in Zuſammenhang gebracht werden muß. Und ſo ſchreibt denn beiſpielsweiſe Carlo Verardi im Jahre 1492 in lateiniſcher Proſa ein Feſtſpiel auf die Eroberung Granadas, das (nach Creizenach[1]), ohne jede dramatiſche Handlung, nur in einer Aufeinanderfolge einzelner, ruhiger Geſpräche beſteht, und unter den früheſten deutſchen Humaniſten nimmt bereits Jakob Locher jenes Erbe Verardis auf, indem er, wie jener, große hiſtoriſche Begebenheiten geſprächsweiſe verarbeitet und dieſen dialogiſchen Produkten Titel wie „Tragedia de Thurcis et Soldano“ u. ä. gibt[2]). Das Schwanken über das eigentliche Weſen dieſer Gattungen zeigt ſich vielleicht am deutlichſten an Heinrich Bebel, der ſchon im Jahre 1501 ein Spiel trockenſt-ſcholariſchen Inhalts, oder beſſer einen zum Vorleſen beſtimmten Dialog, als „Comoedia vel potius dialogus de optimo ſtudio ſcholaſticorum“ etc. bezeichnet[3]).

Es müſſen derartige Erſcheinungen, die, als echte Produkte des Humanismus, der Entwicklung der Dialogliteratur der Reformationszeit vorangehen, an dieſer Stelle erwähnt werden deshalb, weil hier, nur mit Umkehrung der Verhältniſſe, dieſelbe Grundanſchauung wie in den Produkten, von denen unſre ganze Betrachtung hier ausgeht, als die Quelle der Produktion anzuſehen iſt, nämlich die In-eins-Setzung der Begriffe: dialogiſche und dramatiſche Form, — Literatur in Geſprächsform und Drama, und das Mißverſtändnis, als ob irgend ein in Dialogform abgefaßtes Werk ſchon ein Drama ſei (denn als Wettbewerb mit den Dramen des klaſſiſchen Altertums ſind alle jene humaniſtiſchen Produkte ſicher zu betrachten). Wenn ſo auf der einen Seite einfache Proſadialoge als für die

---

[1]) A. a. O. Bd. II, 6/7.
[2]) Creizenach II, 30/31.
[3]) Creizenach III, 29.

Aufführung berechnet geſchrieben und als aufführbare, mit den antiken Tragödien wetteifernde Dramen betrachtet wurden, ſo war durch die gleiche Anſchauungsweiſe umgekehrt auch einem unmittelbaren Einſtrömen wirklich dramatiſcher Elemente in die theoretiſche Dialogliteratur das Tor geöffnet. So und ähnlich geartete Werke jener italieniſchen und deutſchen Humaniſten müſſen alſo als direkte oder indirekte Vorbilder für den in Rede ſtehenden Dialogtypus mindeſtens inſoweit betrachtet werden, als ſie die für ſeine Entſtehung wirkſame Anſchauungsweiſe über die dialogiſche Literatur vorbereiteten.

Wenn wir aber nach direkten Quellen für dieſen in die Dialogliteratur mit dem Jahre 1520 neu eintretenden dramatiſchen Typus in lateiniſcher Sprache ſuchen, ſo bleibt, auch wenn wir nur auf das wirkliche Drama ſchauen, immerhin noch ein ziemlich großer Spielraum offen. Inſofern es ſich noch immer um lateiniſche, d. h. aus der internationalen humaniſtiſchen Sphäre hervorgegangene Literatur handelt, mag es nahe liegen, ſeit der ſzeniſchen Wiedererweckung des Plautus, Terenz und Seneca und der Nachahmung dieſer Vorbilder in eigner Produktion — ein „Strophonium“ des Harmonius Marſus, eine „Dolotechne“ des Zambertus —, die vor allen Dingen wieder in Italien ſeit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre Stelle findet, an eine Beeinfluſſung von dieſer Seite her zu denken, zumal die Bekanntſchaft der Autoren mit dieſen antiken Vorbildern aus mehr als einer Stelle hervorgeht und beiſpielsweiſe der Beginn des „Eckius dedolatus“ mit ſeneciſchen Trimetern ſozuſagen dazu herausfordert.

Indeſſen iſt zweifellos die Kenntnis der antiken Vorbilder in dieſem Fall ein unweſentlicher Faktor. Wir halten vielmehr dafür, daß dieſer neue Typus des Dialogs, wiewohl noch in lateiniſcher Sprache, trotzdem bereits durch eine direkte Einwirkung des volkstümlichen Dramas, vor allen Dingen des deutſchen Faſtnachtſpiels [1]), auf die an Lukian und ſeinen poetiſchen Einkleidungen in dramatiſcher Hinſicht bereits geſchulten Humaniſten zuſtande kommt.

Es wird dies um ſo plauſibler, wenn wir bedenken, daß die

---

[1]) Eine Einwirkung des Paſſions- und Myſterienſpiels zeigt ſich namentlich an dem ſchon erwähnten „Radtſchlag des allerheiligſten Vaters Bapſts Pauli III ..“ von 1545 ſowie in den namentlich in der ſpäteren Zeit gern und häufig verwendeten, echt volkstümlich angeſchauten Teufelsgeſtalten der Dialogliteratur.

namhafteſten deutſchen Humaniſten auch bei der Abſicht einer direkten Nachahmung der antiken Komödienmuſter, des Plautus und Terenz, ſich dieſer Einwirkung des volkstümlichen dramatiſchen Geiſtes nicht entziehen konnten. Hierfür ſtehen als Beiſpiele ſchon in den 80er und 90er Jahren des 15. Jahrhunderts Reuchlins „Henno“ und Wimphelings „Stylpho“ vor Augen, wie ja denn überhaupt die volkstümlichen Einflüſſe gerade für die lateiniſche Schulkomödie, als deren Vertreter wir etwa Macropedius und Gnaphaeus bezeichnen, in der Folgezeit die maßgebenden wurden. Vom „Henno“ des Reuchlin hat das Bäuerlein im „Philalethis dialogus“ ſeinen Namen erhalten; aber der Typus des Bauern Henno, der mit ſeinem Korb voll Eiern und Käſe in die Stadt kommt, und die einfältige „Aluta“ des Macropedius gehen auf ein und dieſelbe Quelle, nämlich auf die volkstümlichen Typen des Faſtnachtſpiels, zurück. In der Haupthandlung, die den eigentlichen Mittelpunkt des „Eckius dedolatus“ bildet, erkennen wir leicht das echt volkstümliche, gleichfalls in Faſtnachtſpiel und volkstümlicher Pamphletliteratur in den verſchiedenſten Modifikationen[1]) wuchernde Motiv des „Narrenſchneidens“ wieder, — eine Parallele, die auch die eigne Zeit ohne weiteres zog, indem in einem anderen Dialog vom Jahre 1521 von Eck geſagt wird: „. . und iez, als er am narren beſchnitten ward“ uſw.[2]). — Endlich gehört hierher auch jenes gloſſierend-überlegene Prinzip, welches in meiſt kurzen, beiſeit geſprochenen und von den Hauptperſonen nur halb oder gar nicht gehörten Zwiſchenbemerkungen, die nicht ſelten die Geſtalt des ſatiriſchen Wortſpiels oder der Wortverdrehung annehmen („glorioſior“ — „odioſior“; „doctores“ — „dolores“), die wahre Meinung des Autors verrät, ſein wahres Geſicht hinter der Parodie durchblicken läßt. Dieſes Prinzip tritt in den beiden behandelten Dialogen, beidemal unter der Perſon des „puer“, zum erſtenmal auf und ſchafft ſich in der ſpäteren Entwicklung geradezu einen eignen Typus des Dialogs. Wir haben in ihm jedoch im Grunde nichts anderes zu ſehn als die volkstümliche Perſon des Narren im Faſtnachtſpiel.

---

[1]) Von ſolchen mögen hier nur Hans Sachſens bekanntes Faſtnachtſpiel, Murners lutheriſcher Narr, Niklas Manuels „Krankheit der Meſſe“, Naogeorgs „Mercator“ von 1540 und noch 1546 das Gedicht: „Des Bapſts und der Pfaffen Badſtub“ (Goed. 79) genannt werden. Dasſelbe Motiv liegt auch Murners „andechtig geiſtlicher Badenfart“ zu Grunde.

[2]) Vgl. Schade, a. a. O. II, 124, 29.

Obſchon wir jedoch als das treibende Motiv für dieſe neue „Dramatiſierung“ des Dialogs den Einfluß des volkstümlichen Dramas, ja geradezu des Faſtnachtſpiels erkennen, müſſen wir uns gegenwärtig halten, daß trotzdem, ſchon durch die Anwendung der lateiniſchen Sprache, dieſe Literatur humaniſtiſch befangen bleibt und, wiewohl volkstümliche Motive aufnehmend, doch nicht ſelber volkstümlich wird. So ſteht unmittelbar neben dem Abbild des volkstümlichen „Henno“ eine Perſon (die Hexe „Canidia“ im „Eckius dedolatus“), die, wenigſtens was ihren Namen angeht, dem Horaz (ſat. I, 8) entlehnt iſt, und der Chorus, der den „Eckius dedolatus“ abſchließt, mahnt unmittelbar nach den faſtnachtſpielartigen Schwänken an die ariſtophaniſche Komödie. Zitate aus antiken Schriftſtellern, aus Plautus und Horaz, aus Heſiod, Cicero und Vergil, antike Parallelen und Anekdoten machen noch immer den Stolz dieſer Autoren aus. Die Neigung für formelhaft-ſtichomythiſche, etwa in regelmäßiger Folge von Frage und Antwort ſich bewegende Dialogpartien[1]) iſt bezeichnend für den rhetoriſch-antikiſierenden Charakter des Stils, und wie die Anwendung der lateiniſchen Sprache die Möglichkeit einer lebendig charakteriſierenden, nach Stand und Charakter ſich modifizierenden Färbung der Diktion überhaupt ausſchließt, ſo daß der Bauer Henno in genau den gleichen rhetoriſch-glatten Perioden reden muß wie der römiſche Legat[2]), ſo kommt es dem Autor auch beiſpielsweiſe nicht darauf an, eben jenen Bauern von Paris und dem Streit der Göttinnen wiſſen zu laſſen und ihm ein Gebet an Jupiter oder die vollends undenkbaren Worte: „audivi quendam dixiſſe olim philoſophum“ etc.[3]) in den Mund zu legen.

So bleibt der exkluſiv humaniſtiſche Charakter dieſer Produkte gleichwohl immer noch gewahrt, und es iſt charakteriſtiſch, daß gerade der „Eckius dedolatus“ einem ſo ablehnend-vornehmen Humaniſten wie Pirkheimer von den Zeitgenoſſen zugeſchrieben wurde. So mußte auch die Einwirkung des volkstümlichen Dramas auf den Dialog, ſolange er in den Banden der lateiniſchen Sprache befangen blieb, ein beſchränkter bleiben. Einer vollen und allſeitigen Einwirkung der volkstümlichen dramatiſchen Literatur auf

---

[1]) Vgl. Böcking 540, 36—541, 5. 532, 12 ff.

[2]) Vgl. Böcking 497, 40 ff. 498, 33 ff.

[3]) Böcking 499, 22.

den Dialog war erſt der Weg gebahnt, nachdem dieſer durch den Übergang zur deutſchen Sprache ſich ſelbſt vervolkstümlicht hatte. Dieſen Übergang vollzogen zu haben, iſt wiederum Huttens Verdienſt.

§ 6.

Übergang des Dialogs zur deutſchen Sprache. Huttens Vadiscus als Anſtoß für das Einſetzen der Dialogproduktion in deutſcher Sprache.

Wir haben unter den „Dialogi" Huttens vom Jahre 1520 einen Dialog bisher übergangen. Es geſchah dies deshalb, weil dieſer Dialog in der Geſtalt, wie er dort ans Licht trat, nämlich in lateiniſcher Sprache, ſeinem Weſen ſelber untreu blieb und ſeiner Wirkung verfehlen mußte. —

Schon 1517 war Huttens „Phalarismus", das Jahr darauf ſeine „Febris prima", neben den lateiniſchen Ausgaben, auch in deutſcher Sprache erſchienen. Sie ſcheinen jedoch vermöge ihres lukianiſch-humaniſtiſchen Charakters in dieſer deutſchen Geſtalt keine nachhaltige Wirkung geübt zu haben. Der entſcheidende Einfluß in dieſer Beziehung blieb vielmehr dem „Geſprächbüchlin herr Ulrichs von Hutten", das im Jahre 1521 mit der vom Neujahrsabend auf der Ebernburg datierten Vorrede an Franz von Sickingen ans Licht trat, vorbehalten. Den Grund hierfür haben wir, wenn wir anders recht urteilen, in nichts anderem zu ſuchen als in dem Umſtand, daß unter den hier gebotenen deutſchen Überſetzungen früherer Dialoge (der beiden „Febres" und der „Inſpicientes") auch diejenige des oben bezeichneten Dialogs ſich befand, der als der einzige unter allen neben dem zunächſt doch nur äußerlichen Übergang zur deutſchen Sprache auch ein wirkliches Herabſteigen zur deutſchen, d. h. volkstümlichen Sphäre bedeutete und deshalb geeignet war, eben im rechten Augenblick — in der ſtreitbaren, allmählich bis auf den gemeinen Mann herabgedrungenen Erregtheit der Parteien — eine gewaltige Nachahmung zu wecken und eine ganze große Produktion als Nachfolge ins Leben zu rufen.

Dieſer Dialog, der die Abſage Huttens an die lukianiſch-unpopuläre Form der Einkleidungen und den Übergang zur reinen Volkstümlichkeit bedeutet, iſt der „Wadiscus, oder die Römiſche dreyfaltigkeit“ (wie der Titel in dem „Geſprächbüchlin“ von 1521 lautet). —

Hutten unterredet ſich mit dem Ehrenhold der Stadt Frankfurt, den er, ſelber aus Mainz, d. h. vom erzbiſchöflichen Hofe, herkommend, unter den Toren trifft; und von dieſer konkreten lokalen Beziehung — dem Wettſtreit der beiden Städte Mainz und Frankfurt — nimmt das Geſpräch ſeinen Ausgang, indem der Ehrenhold Hutten mit den Worten begrüßt: „Als ich ſehe, Hutten, biſt du doch zuletzt wider einmal zu uns gein Frankfurt kumen, von Mainz, das du pflegſt gülden zu nennen!“, worauf Hutten: „Und nit unbillich gülden. Dann auch noch mein beduncken iſt, daß unter allen ſtetten teutſcher Nation, die man einweder luſts halben irer gelegenheit, oder aber um geſundheit willen des lufftes, lobt, möge Mainz den fürgang und preis behalten“, und endlich der Ehrenhold: „Ich bin nit on wiſſen, ſollichs, wie du geſagt, alſo ſein, hette aber doch gemeint, du habſt Mainz aus einer anderen urſach gulden genennt.“ — „Aus was urſach?“ — „Daß die pfaffen do ſelbſt vil gulden haben, und die zu ſamlen mer fleyß dann auf ire geiſtlichen ämpter anlegen“ etc. —

Und ſo iſt denn auch der Inhalt in dieſem Dialog, der eine einzige große Zornrede gegen Rom — zu voran gegen das ſchändliche Leben der Römiſchen und die Erpreſſungen und Ausſaugungen, unter denen Deutſchland (unter Vorgabe eines heiligen Scheins) zu leiden hat — darſtellt, überall ans Konkrete geheftet. Er geht von beſtimmten Einzelereigniſſen, wie der Skandalaffaire der doppelten Bezahlung des Mainziſchen Biſchofsmantels, aus und bezeichnet die höchſte Steigerung des polemiſchen Temperaments, gipfelnd etwa in der Schlußrede des Ehrenholds: „Und kurz davon zu reden, daß iſt ganz Rom ein teil aller ſchanden und laſter, ein geſamlete pfütz aller unreinigkeit, ein unußſchöpflicher pful aller ſünden und übeltaten, welche zu vorwüſten, ſolt man nit aus allen landen, als zu ußreutung einer gemeiner verdörbnüß, zuſamen lauffen?“ — Und das eigenſte, was Hutten ſeinem Volk in dieſem erregten Pathos der Leidenſchaft zu ſagen hat, iſt die immer wiederholte eindringliche Warnung und Mahnung, Deutſchland ſolle Rom gegenüber doch endlich klug werden: „. . . aber wir ſeyn dreyfaltige narren,

die, ob unſer vorfarn etzwas geirret haben, das wir keren mögen, unns dahin ſchwätzen laſſen, daß wir bey lebendigen leyben, mit geſunten augen und freyem willen, zu unſerm gröſten ſchaden, desſelbigen entgeltung tragen. und das nit allein, ſonder auch laſſen wir uns nach täglich mer und weyter mit beſchwärungen überladen." —

Bei alledem zeigt ſich ein Reſiduum von Huttens Vorliebe für fiktiv-myſtifizierende Einkleidungen freilich noch in dem Motiv der „römiſchen Dreifaltigkeit", d. h. der Dreiheiten, zu denen ein gewiſſer Vadiscus, von dem auch der Ehrenhold gehört hat, daß er neuerlich einmal hiergeweſen ſei, ſeine Kritik über die römiſchen Zuſtände zuſammengeſtellt haben ſoll. Auf dieſe Fiktion, die ſich an Crotus Rubeanus anſchließt[1]), verfällt das Geſpräch bald nach dem Eingang. Sie gibt dann, durch die Bitte des Ehrenholds um vollſtändige Belehrung über jene erwähnte Kritik des Vadiscus an Rom vermittelt, durch das ganze Buch bis zum Schluß hin den leitenden Faden für die Unterhaltung der beiden Unterredner ab, indem einige fünfzig ſolcher Triaden, eine nach der andern, aufgezählt werden. Aber es iſt doch eine gewaltig andere Luft, die aus Worten wie: „Drei gerichte eſſen die armen zu Rom: Kraut, Zwiebel und Knoblauch; drei die Reichen: Schweiß der armen, gut, mit wucher und trug gewonnen, und den raub des chriſtlichen Volkes." oder: „So kann man drei ding ſo meiſterlich an keinem ort, als zu Rom üben: ſchlemmen, glauben brechen, und in mancherlei geſtalt unkeuſchheit treiben" —, als aus der mühſam aufrecht erhaltenen Allegorie der das Hofleben repräſentierenden Schiffahrt in der „Aula" uns entgegenweht.

Die große Wirkung, die das „Geſprächbüchlin" von 1521 und ſpeziell der Vadiscus ausgeübt haben, läßt ſich ſchon aus der Aufnahme des Titels „Geſprächbüchlin" für dialogiſche Literatur überhaupt[2]) (wovon in § 1 die Rede geweſen), mehr noch daraus erweiſen, daß die Perſon des Vadiscus — ſchon nach dem Erſcheinen der lateiniſchen Ausgabe von 1520 gleich in den „Dialogi ſeptem

[1]) Vgl. Vogt und Koch, Geſch. d. deutſch. Lit., 2. Aufl., I, 290.

[2]) Eine Aufnahme, die ſo allgemein wird, daß man ſchließlich ſogar auf Stücke in poetiſcher Form dieſe Bezeichnung ausdehnt, wie beiſpielsweiſe der Verfaſſer der „Lutheriſch Strebkatz" in der Vorrede dieſes ſein Gedicht ein „geſprechbuch(l)in" nennt.

feſtive candidi“ [1]) verwertet — ſchließlich geradezu zum Typus eines ſatiriſchen Beurteilers der Zuſtände ähnlich dem freilich noch öfter verwendeten „Pasquillus“ wird. Gerade dieſe beiden treten beiſpielsweiſe noch 1546 in einem „Geſprech Pasquilli und Vadisci von den fehrlichen Kriegshendeln diſes laufenden 1546. jars“ zuſammen auf.

Es iſt keine Frage, daß dem volkstümlichen, deutſchen Schriftſteller, ja dem gemeinen Mann, hier zum erſtenmal ein literariſcher Typus vor Augen geſtellt war, der ihn unmittelbar zur Nachahmung herausforderte; und zwar haben wir in eminentem Maße gerade das Bild, das der Phantaſie des Leſers hier geboten wurde — Hutten und der Ehrenhold der Stadt Frankfurt unter den Toren der Stadt ſelbſt im Geſpräch, mit der warmen, Huttens Dialogen ſonſt fremden Beziehung der Perſonen untereinander, die beiſpielsweiſe in der wiederholten Erwähnung von des Ehrenholds „haußfrawen“ („ich ſchick deiner frawē einen zornigen man heym“, — „und ſol meiner haußfrawen ſolichs vorſagen?“ etc.) zum Ausdruck kommt —, d. h. gewiſſermaßen die anſchauliche, ſichtbare Verkörperung des volkstümlichen Elements, als das Maßgebende zu betrachten, — wie überhaupt die Bedeutung der Bilder, d. h. der der Phantaſie gebotenen rein bildlichen Anſchauung, für die literariſche Beeinfluſſung und Entwicklung im allgemeinen unterſchätzt zu werden ſcheint. — Wie Hutten hier in eigner Perſon im Geſpräch mit einer Perſon des alltäglichen Lebens ſeine Gefühle und Meinungen ausgeſprochen hatte, ſo war nun gewiſſermaßen jedem, der etwas auf dem Herzen hatte, die gleiche Möglichkeit des Vortrags ſeiner Rede in eigner Perſon, — der perſönlichen, Aug' in Aug' ſtehenden Disputation mit dem Gegner uſw. gegeben, und wir finden ſpeziell darin, in dieſem einfachen Grundmotiv, noch in demſelben Jahre eine Nachfolge in der „Frag und antwort Symonis Heſſi, und Martini Lutheri, newlich miteinander zů Worms gehalten, nit unlieplich zůleſen.“ [2])

Und ſo ſetzt denn mit demſelben Jahr, in welchem Huttens „Geſprächbüchlin“ erſcheint, nämlich 1521, in der Tat zum erſtenmal und gleich in ziemlich beträchtlichem Umfang die deutſche Dialogproduktion ein [3]), und dieſer plötzliche Einſatz pflanzt ſich in einem

---

[1]) Abgedr. bei Böcking IV, S. 553 ff. (ſ. o.).

[2]) Abgedr. in Böckings Hutten IV, 601 ff.

[3]) Das einzige Stück, welches dem entgegenſteht, wäre der „dialogus von....

raſchen und — was die Fruchtbarkeit und Mannigfaltigkeit der Produktion angeht — geradezu wunderbaren Aufſchwung fort und erreicht bereits im Jahre 1524, alſo nach einer verhältnismäßig ganz kurzen Zeit, ſeinen Höhepunkt. Dieſes letztgenannte Jahr iſt mit mindeſtens dreißig Stücken zu belegen, aber gleich noch das erſte Jahr, 1521, zählt nicht weniger als ca. zehn — freilich der äußeren wie inneren Form nach bereits ſehr verſchiedene — deutſche Dialoge, unter denen ſich vollends einige der bedeutendſten Stücke, beiſpielsweiſe „Karſthans“ und „Neu-Karſthans“ [1]), ſchon vorfinden. Im ganzen alſo, mit dieſem einen Jahre plötzlich einſetzend, im deutſchen Dialog gleich eine ziemlich ſtarke Produktion, die in Stücken wie dem „Karſthans“ noch deutlich ihren Zuſammenhang mit den humaniſtiſch-lateiniſchen Anfängen verrät [vgl.: die Perſon des Merkur; die Einmiſchung des Lateins in den Gloſſen des letzteren, ſowie von Parallelen aus dem klaſſiſchen Altertum [2]); die Erwähnung Lukians [3]) uſw.]. Zugleich findet aber — am meiſten vielleicht in dem Geſpräch zwiſchen Pfarrer und Schultheiß (Goed. 5, 6) mit ſeiner lebendig konkreten Vorführung einer Wirtshausſzene [4]) — auch ein Herabſteigen zu vollſter, konkreter Volkstümlichkeit ſtatt, und dieſe letztere wird teilweiſe auch ſchon bis zur Maniriertheit übertrieben. Dies geſchieht überall da, wo gelehrte Verfaſſer ſich mit bewußter Abſichtlichkeit zur Sphäre des gemeinen Mannes (um einer eindringlicheren Wirkung auf die Phantaſie eben des gemeinen Mannes willen) herablaſſen, wie in dem „Dialogus“ zwiſchen „Cunz und Fritz“ (Goed. 1) und dem-

---

Hans Tholl unnd Claus Lamp“ (Goed. 14), den Schade (a. a. O. II, Nr. 15, Anm.) noch in das Ende des Jahres 1520, alſo vor Huttens „Geſprächbüchlin“ ſetzen möchte, doch, wie es ſcheint, gleichfalls ohne ſicheren Beweis. — In der Datierung zweifelhafter Stücke folgen wir im übrigen weſentlich der Autorität Böckings in ſeiner Hutten-Ausgabe, und Schades nach, in deſſen „Satiren und Pasquillen“ ſich gerade aus dieſer Frühzeit des deutſchen Dialogs nicht weniges abgedruckt findet.

[1]) Letzterer nach Schades Datierung, während Böcking ihn in das Jahr 1523 verweiſt.

[2]) Beiſpiel: Böcking IV, 640, 8.

[3]) Böcking IV, 635, 12.

[4]) Wirtshausſzenen, gleichermaßen wie die Szenerie der Landſtraße, bald ein beliebtes Mittel der volkstümlichen Einkleidung überhaupt; ſo ſchon 1521 außer in dem genannten Geſpräch noch in dem „Dialogus“ zwiſchen „Hans Tholl und Claus Lamp“ (Goed. 14). Vgl. ferner Goed. 41. 11, 8.

jenigen zwiſchen „Hans Tholl und Claus Lamp“ (Goed. 14). Die geläufigſten Symptome dieſer manirierten Volkstümlichkeit ſind eine Häufung volkstümlich derber Beteuerungs- und Verwünſchungsformeln und Schimpfworte („Verden lung! da ſich ich ain ſeltſamen geſellen!“ — „daß dichs gicht ankum in groben büffel!“ — „Ei, daß dich der teufel ſchend in fetzenlumper hinein, du alter, tanhauſiſcher eſelfütrer mit deinem ſubtilen narrenkopf!“ — „ich wolt daß ſi der hagel ſchlüg in boden hinein, die kaimützigen eckiſchen leuskopf!“) ſowie eine merkwürdige, gemachte Vertraulichkeit in dem Verkehr der Perſonen und in den Anreden („Mein geſell!“ — „Lieber geſell!“ — „Mein herzgeſell!“ — „Bis mir got wilkumen, lieber Cunz! dich ſich ich von herzen gern. mir hat erſt nächten von dir getrombt“ etc.)[1]).

Noch immer läuft neben der deutſchen freilich die lateiniſche Produktion einher; ja, Hutten ſelber kehrt zu ihr noch in demſelben Jahre in den „Dialogi novi“ — wenn auch mit ungleich größerer dramatiſcher Kraft und, trotz der lateiniſchen Sprache, ſtärkerer Volkstümlichkeit, wie eine ſolche beiſpielsweiſe ſchon die Einführung Luthers und Sickingens als Perſonen gewährleiſten — zurück. Auch er kann ſich, trotz der Rückkehr zur lateiniſchen Sprache, der Einwirkung der echt volkstümlichen, vom Drama ſich herleitenden Motive nicht entziehen. Dies kommt in der grotesk-komiſchen Vorführung der Bulla des Papſtes Leo, mit dem Platzen derſelben am Schluß, ſowie in den derben Prügelſzenen zum Ausdruck, die in der „Bulla“ und in den „Praedones“ eine nicht unweſentliche Rolle ſpielen, während andrerſeits als die Repräſentanten des alten, völlig ruhigen Geſprächs noch immer die beiden „Monitores“ beſtehen bleiben. Der parodiſtiſch-dramatiſche Typus des „Eckius dedolatus“ ſetzt ſich in Stücken wie dem „Hochſtratus ovans“[2]) gleichfalls in

---

[1]) Als ein vortreffliches Beiſpiel dieſer manirierten Vertraulichkeit im Verkehr der Perſonen mag das allerdings erſt ins Jahr 1524 oder 25 gehörige Stück: „Von der gült“ (Goed. 11, 1) hierhergeſtellt werden. Man vergleiche den Anfang: Beuerlein: „Got grüß euch, lieber herr! got grüß euch!“ — Burger: „Guts jar, beuerlein! guts jar! wo zeugſtu her, liebs beuerlein?“ — Beuerlein: „Ich ziehe da her: ich wolt einſt lugen, was ir theten . . . Lieber her, ſol ich ein weil zu euch nider ſitzen? ich wolt gern ein weil mit euch koſen. — Burger: „Wol an, liebs beuerlein, kos her! was wiltu mit mir koſen?“ etc.

[2]) Abgedr. in Böckings Hutten, Suppl. I, 463 ff.

lateiniſcher Sprache fort. Aber es tritt gleichzeitig auch ſchon eine Wechſelwirkung zwiſchen lateiniſcher und deutſcher Dialogproduktion zu Tage. So lehnt ſich der eben erwähnte lateiniſche „Hochſtratus ovans" in dem Titel beiſpielsweiſe deutlich an den „Eckius dedolatus" an[1]), entnimmt aber ſein hauptſächlichſtes parodiſtiſches Motiv, nämlich die Einführung einer Perſon in Tiergeſtalt — in dieſem Falle Lees als Hund — offenbar dem deutſchen „Karſthans"; und ebenſo ſtellt ſich die gloſſierende Perſon des Merkur in dem letztgenannten deutſchen Dialog als ein unmittelbarer Nachkomme des „puer" dar, den wir im „Eckius dedolatus" und im „Philalethis dialogus" in der gleichen gloſſierenden Funktion bereits kennen lernten.

Was dagegen die deutſche Dialogproduktion, mit der wir es hier in allererſter Linie zu tun haben, in ihrer Geſamtheit, wie ſie auf Huttens Anſtoß folgt, angeht, ſo kann dieſelbe, worauf ſchon am Schluß des vorigen Paragraphen hingewieſen wurde, in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit nun nicht mehr rein aus der „Dialog"-Literatur ſelbſt erklärt werden. Der „Dialog", ſpeziell Huttens Vadiscus, gibt allerdings das entſcheidende Vorbild für den deutſchen, volkstümlichen Verfaſſer, und die Erweckung zu eigner Produktion ab. Wir müſſen ſelbſt den entſcheidenden Anſtoß für den gewiß neuen und unerhörten Gedanken, der auch bereits in dem gleichen Jahre, 1521, — vor allem in Gengenbachs „Totenfreſſern", nächſtdem auch in dem bei Schade[2]) abgedruckten Stück:

„Ain Strafred und ain Underricht,
„Wie es des Bapſts junger auf geiz hond zů gericht" etc.

— zuerſt auftritt, den Gedanken nämlich, dem Drama (und zwar dieſem in ſeiner primitiven, revuemäßigen Ausbildung), indem man ihm einen den Dialogen entſprechenden ſatiriſch-polemiſchen Inhalt gibt, zugleich die in ſeinem Weſen liegende notwendige Beziehung zur Aufführung zu nehmen und die Wirkung desſelben nur auf den Leſer zu berechnen (womit es für die Begriffe der Zeit eben unter die „Dialog"-Literatur ſich einreiht), — von dem Vorbilde Huttens herleiten. Seine Dialoge, die ja gleichfalls lebendige, und

[1]) Böcking, Suppl. I, 465, e wird auch die Hexe Canidia aus dem „Eckius dedolatus" erwähnt!

[2]) A. a. O. II, 175 ff.

zwar auch volkstümliche, Personen redend vorführten und trotzdem nur zum Lesen bestimmt waren, konnte der Verfasser von Dramen (wie beispielsweise Gengenbach ein solcher war) leicht mit seinen eignen Produkten in Beziehung bringen. Aber indem nun hier — nämlich auf der deutsch-volkstümlichen Seite — die grotesk-derben Motive des volkstümlichen Dramas viel tiefer als jenes im Grunde humanistische Erbteil der Dialogliteratur wurzelten, mußte nun, nachdem durch Hutten der Übergang zur deutschen Sprache einmal vollzogen war, notwendig in diese neueröffnete Bahn sogleich ein volles Einströmen von dorther stattfinden, wie wir ein leises Durchsickern jenes Elements sogar auf der lateinisch-humanistischen Stufe schon kennen gelernt hatten.

Diesen Prozeß an einigen konkreten Belegen zu verfolgen, soll die Aufgabe unsers nächsten Paragraphen sein.

§ 7.

Die Einwirkung des volkstümlichen Dramas auf den Dialog.

Wir stellen in diesem Paragraphen zusammen, was wir an Einwirkungen des volkstümlichen Dramas auf den Dialog vorzubringen haben. Erst aus dieser Mischung des humanistisch-theoretischen und des volkstümlich-dramatischen Elements sind alle Typen und Spielarten des Dialogs, wie sie fernerhin auftreten, abzuleiten.

Es handelt sich dabei zunächst natürlich immer um den Prosadialog, insofern dieser bei weitem das Gros dessen, was wir in § 1 als „Dialogliteratur" definiert haben, ausmacht. Aber indem wir uns der Aufstellung eben jenes Begriffs der „Dialog-" oder „Gesprächsliteratur" erinnern, wissen wir, daß alle dialogische Produktion — und so auch diejenige in Reimpaaren —, soweit sie nur nicht für die Aufführung bestimmt war, von der Zeit unter den gleichen Begriff subsumiert wurde. Wir haben uns deshalb auch mit den „Dialogen" in poetischer Form an dieser Stelle abzufinden.

Soweit der „Dialog" in poetischer Form in Betracht kommt, kann nun allerdings dessen Herkunft vom Drama von vornherein

überhaupt nicht zweifelhaft ſein. Dieſe Gattung verbindet mit dem proſaiſchen, aus der Wiedererweckung der Antike hervorgegangenen Dialog zunächſt gar nichts als das durch jenen gegebene Vorbild, dialogiſche Literatur in Unabhängigkeit von der Aufführung und bloß für die Lektüre zu ſchreiben. Das eigentliche Objekt der Nachahmung liegt dagegen für dieſe Literatur — indem der Verfaſſer durch die Anwendung der Reime von vornherein in erſter Linie ſich als Dichter (und zwar als volkstümlicher Dichter) bewegt und dokumentiert — einzig und allein im Drama ſelbſt.

Es würde vielleicht an dieſem Hinweis für die Entſtehung des minder wichtigen poetiſchen „Dialogs“ genug ſein, wenn nicht das auf dieſem Gebiet naturgemäß am leichteſten eintretende Verſchwimmen der Grenzen zwiſchen Drama und der nur für die Lektüre beſtimmten dialogiſchen Literatur, oder — nach den Begriffen der Zeit — zwiſchen „Spiel“ und „Dialog“, für das Einſtrömen der Motive des Dramas auch in den proſaiſchen Dialog eine nicht zu unterſchätzende Bahnbereitung und Vorbedingung abgäbe. Denn wie einerſeits Drama und gereimter Dialog ihrer tatſächlichen Beſchaffenheit nach zuſammengehören, ſo bildet andrerſeits nach Begriff und Bewußtſein der Zeit alle dialogiſche Literatur, ſoweit ſie nur zum Leſen beſtimmt iſt — alſo auch diejenige in Reimpaaren und die proſaiſche — eine Einheit. Und wenn wir vollends bedenken, daß zwiſchen beiden oft eine Perſonalunion beſteht, ſo leuchtet ein, daß dem Einfluß des Dramas bei dieſen Verfaſſern, wie er bei ihrer *poetiſchen* Dialogproduktion ſelbſtverſtändlich war, ſo nun auch für den proſaiſchen Dialog um ſo eher die Tore eröffnet waren.

So gibt Gengenbach in den „Totenfreſſern“ einen poetiſchen, in dem Geſpräch „Von drîen chriſten“ einen proſaiſchen Dialog, ebenſo wie Niklas Manuel das erſtere im „Barbali“, das zweite in der „Krankheit der Meſſe“, und in beiden Fällen, bei Gengenbach und Manuel, gehen die poetiſchen „Dialoge“ den proſaiſchen zeitlich voran.

Wir haben hier manches ſchon im vorhergehenden, insbeſondere im erſten Paragraphen Geſagte zu rekapitulieren.

Auf der einen Seite ſehen wir den ſatiriſch-polemiſchen, evangeliſch-antipapiſtiſchen Inhalt, wie er das weſentlichſte Element der Dialogliteratur bildet, gleichermaßen auch in das aufgeführte Drama eingehen. Für dieſen Prozeß ſtehen in erſter Linie die Schweizer

Dramatiker, voran Niklas Manuel, der mit ſeinen ſatiriſchen Faſtnachtſpielen bis in die vierziger und fünfziger Jahre hinein — in Stücken wie dem „Combiszt", dem „Bileamseſel" [1]) — Nachfolge weckt, aber beiſpielsweiſe auch Burkard Waldis' „Verlorner Sohn" von 1527, als Repräſentanten da. Und wir ſehen im Zuſammenhang damit, angeregt offenbar durch die proſaiſche Dialogliteratur, namentlich durch Hutten, wie ſchon angedeutet, zum erſtenmal den Gedanken auftreten, ſolche Dramen tendenziöſen Inhalts — und zwar handelt es ſich hier ſpeziell immer um das Drama in der primitiven, namentlich von den Schweizern gepflegten revuemäßigen Technik — auch für die bloße Lektüre zu ſchreiben und von der bis dahin für jedes Drama weſentlichen Beziehung zur Aufführung abzuſehen.

Als ſolche Stücke hätten wir etwa außer Gengenbachs „Totenfreſſern" und Manuels „Barbali" zu nennen: Utz Eckſteins ganz und gar den ſchweizeriſchen Revueſpielen nachgebildete Stücke „Concilium" und „Rychstag" von 1526, die „Lutheriſch Strebkatz" (1524) — bei der die Perſon des „Genius", der hier genau dieſelbe gloſſierende Rolle ſpielt wie der „Merkur" im „Karſthans", andrerſeits den deutlichen Zuſammenhang mit dem proſaiſchen Dialog erweiſt —, das „Kögelſpil, gebracttiziert auß dem yeczigen zwytracht des glaubens" (1522) [2]), bezeichnenderweiſe auch in die Schweiz, d. h. in das Land der revuemäßigen Dramentechnik, gehörig, ferner die antilutheriſche „Martin Luthers Klagredt, daß er ſo gar nit hippen oder ſchenden kan" [3]) (1534), den „Triumphus veritatis" (1524) [4]) ſowie ſolche Stücke, wo die dramatiſche Revuetechnik erſt im Verlauf des Gedichtes aus andern, etwa erzählenden, apoſtrophierenden Formen ſich heraus entwickelt, wie in dem bei Schade [5]) abgedruckten Stück „Ain Strafred und ain Underricht" etc. von 1521, in „Des Bapſts und der Pfaffen Badſtub" (1546) und ſonſt mehr. Jene Revuetechnik findet übrigens in die Pamphletliteratur

[1]) Beide abgedruckt in Goedekes Gengenbach (Hannover 1856). — Im „Bileamseſel" klingen im übrigen durchweg die Tendenzen der Huttenſchen Dialoge, voran die Klage über Deutſchlands Knechtung durch Rom (auch äußerlich durch die Anſprache der „Manes Hutteni" am Schluß dokumentiert) wieder an.

[2]) Titel nach einem Bande der Kgl. Bibl. zu Berlin (Yg 7751). (Vgl. Goed. § 134, Nr. 7 [II, 221]).

[3]) Titel nach einem Bande der Kgl. Bibl. zu Berlin (Yp 7701). (S. auch Beilage II.)

[4]) Abgedr. bei Schade, a. a. O. II, 196 ff.

[5]) A. a. O. II, 175 ff.

der Zeit überhaupt — auch in Gedichte, die ursprünglich in ganz anderer Form angelegt erschienen, etwa Murners „Lutherischen Narren" — bald wie von selber Eingang.

Die Form bleibt bei jenen unaufgeführten Revuespielen, wie wir sie nennen können, zunächst genau die gleiche. Wir vermögen einen Unterschied zwischen „Barbali" und „Totenfressern" einerseits und den eigentlichen Fastnachtspielen derselben Dichter andrerseits nicht zu konstatieren, — nur daß allmählich doch mehr und mehr die Bezüge auf das Publikum, die selbstverständlich nur für die Aufführung einen Sinn haben, also namentlich die Partien, die in der Form der dramatischen Ansprache gehalten waren, als Heroldsprologe u. dgl., von selbst abfallen, wie auf der andern Seite beispielsweise Niklas Manuel die rein dramatische Form in seinem „Barbali" durch epische, erzählende Einschübe unterbricht. So heißt es etwa: „Do nun das jar verschin und die tochter im nüwen testament des göttlichen willens sampt christenlicher freiheit, ouch der nunnen leben bericht was, was der müter gach, die antwurt zů vernemen und fragt die tochter also: . . ." oder „Es warend mit einander spazieren gangen Dr. Uriel Trackenschmär . . ." usw. Auf diese Weise findet — allmählich, aber sicher — trotzdem eine Entfernung des für die Lektüre bestimmten von dem aufgeführten Spiele statt. Freilich nicht durchaus; sondern es bahnt sich hier bald eine seltsame Verwirrung der Begriffe an, indem auf der einen Seite z. B. Utz Eckstein in seinen deutlich nur zum Lesen bestimmten Stücken sich trotzdem so sklavisch an das Vorbild des aufgeführten Spieles hält, daß er sogar die Heroldsprologe mit den vollen Bezügen auf die Aufführung und auf ein anwesendes Publikum in Worten wie:

„Nu hörent zu und schwigend stil . . ."
„Hiemit das spil wirt angfangen . . ."
„Drum, Wybel Schwynbeltz, fach nun an,
Und frag Hans Ecken . . ." etc.

mit übernimmt und auf der andern Seite der Verfasser des „Combiszt", d. h. eines wirklich für die Aufführung geschriebenen Spiels, diesem letzteren ein Personenverzeichnis unter der sonst nur in der eigentlichen „Dialog"-Literatur üblichen Bezeichnung „Underredner" vorausschickt. Und noch mehr gehen die Begriffe durcheinander, wenn diese Literatur der unaufgeführten poetischen „Dialoge" nun vollends von sich aus wieder in Verbindung mit der Aufführung

tritt. So unterſcheidet ſich beiſpielsweiſe das „Bockſpil Martini Luthers“ von 1531 [1]) ſeinem Grundmotiv nach in nichts von der „Lutheriſch Strebkatz“ und dem „Kögelſpil“, d. h. auch hier iſt als einzige poetiſche Einkleidung die Fiktion eines Spiels — in dieſem Falle eines Kartenſpiels — übergeordnet, die nun aber weiterhin gar nicht etwa dramatiſch verarbeitet, ſondern nur in einzelnen kurzen Bemerkungen, wie:

„Mein Schanz wil ich eim andern geben,
dem kriegsman, der do ſitzt hieneben,
Der kan dis ſpil vil baß dann ich,
Vielleicht gewinnt er auch den ſtich!“

gelegentlich immer wieder aufrechterhalten wird. Es leuchtet daraus der exkluſiv literariſch-textliche Charakter eines ſolchen Stücks deutlich hervor. Trotzdem iſt dieſes Spiel, im Gegenſatz zu der „Lutheriſch Strebkatz“ und dem „Kögelſpil“, für eine Aufführung in privatem Kreiſe geſchrieben und erſt hinterher auch für die Lektüre gedruckt. — Der Verfaſſer des „Dialogus von künſtlichem ... Trinken“ (Goed. 63), im Grunde nur einer humaniſtiſch-papiernen, nach Art der „Ehebüchlin“ aus antiken Belegen zuſammengetragenen Disputation über die Vorteile und Nachteile des Weingenuſſes, bezeichnet dieſen ſchon im Titel als „kurzweilig zu leſen und ſpielen“, hält alſo eine Aufführung mindeſtens für möglich und nimmt auf eine ſolche durch die Voranſtellung eines Heroldsprologs auch durchaus Rückſicht. Ja, ſogar der „Radtſchlag des allerheiligſten Vaters Bapſts Pauli des Dritten“ etc., wiewohl er im Hinblick auf eine feſtſpielartige Aufführung in der Kirche oder dergleichen ſogar die pompös-feierliche Technik des Paſſionsſpiels — mit dem Abſingen von Litaneien, mit Orgelſpiel und feierlichen Zeremonien und Umzügen — aufnimmt, iſt nicht eigentlich aus der Entwicklung der dramatiſchen Literatur zu erklären, ſondern ſcheint, wie er zwei „Dialoge“, den „Julius dialogus“ und die „Underred des Bapſts und ſeiner Cardinelen“ etc. (Goed. 40) von 1524, zur Quelle hat [2]), ſo

[1]) Dem Verf. bekannt aus einem Bande der Kgl. Bibl. zu Berlin (Y p 7701). — Der genaue Titel lautet: „Bockſpil Martini Luthers, darinnen faſt alle ſtende der menſchen begriffen, Und wie ſich ein jeder beklaget der yetzleufftigen ſchweren zeyt. Gantz kurzweilig und luſtig zu leſen, gehalten zu Rambach uff dem Schloß, am 25. Tag Junii des 1531. Jars. gedruckt zu Mainz 1531. (am 15. tag Julii).“ — Vgl. Goedeke § 134, Nr. 58 (II, 227).

[2]) Vgl. oben § 1, S. 7.

auch offenbar aus der Entwicklung der prosaischen Dialogliteratur, als literarisches Produkt, entstanden zu sein und stellt nur eine große Szenierung von Motiven dar, die dort schon längst gewuchert hatten. Dabei ist das Rückgreifen auf jene Technik des Passionsspiels auch wiederum nur als ein gewisser Gewaltakt zu betrachten, der aber mit der Entwicklung des Dramas für sich nichts zu tun hat. —

Aus allem Vorstehenden ergibt sich, daß die Dialogliteratur in Reimpaaren — wie sie überhaupt nur als eine Übertragung des volkstümlichen Dramas aus der Sphäre des ästhetischen Vergnügens auf den Boden der Tendenz- und Pamphletliteratur, als eine Ausbeutung desselben für bestimmte Zwecke und Parteiinteressen, im Grunde zu betrachten ist — mit dem aufgeführten Drama auch tatsächlich so sehr in eins verfließt, daß die Grenzen im einzelnen Falle gar nicht mehr fest zu ziehen sind, und wir leiteten daraus von vornherein die Möglichkeit ab, daß eine Einwirkung des volkstümlichen Dramas auch auf den prosaischen Dialog in größerem Maße stattfinden könnte. Diese Einwirkung gilt es im folgenden ihren Hauptmomenten nach zu charakterisieren. — Wir lernten ja auch eine Verschmelzung von Elementen des Prosadialogs und des revuemäßigen Dramas beispielsweise in der „Lutherisch Strebkatz" von 1524 bereits kennen, welche ihr wesentlichstes Motiv — die Person des „Genius", der die Reden der in Selbstcharakteristik satirisch vorgeführten Personen im Sinne des Dichters glossiert — offenkundig aus der Literatur der Prosadialoge, speziell aus dem drei Jahre zuvor erschienenen „Karsthans", — die Technik dagegen, in der das Ganze abgefaßt ist, dem revuemäßigen Fastnachtspiel entlehnt. —

Im ganzen werden nun allerdings die Einwirkungen, die vom Drama auf den Prosadialog ausgehen, andrer Natur sein als das einfache Ableitungsverhältnis, in dem die Literatur der poetischen Dialoge zu jenem steht. Es handelt sich hier fast durchweg um eine unbewußte Aneignung, — um die unbewußte Ausübung einmal bestehender, aber eben im volkstümlichen Drama erworbener literarischer Fähigkeiten, — um — wenn wir einen zu Anfang schon gebrauchten Terminus noch einmal verwenden sollen — einen Prozeß innerhalb der allgemeinen Literaturbefähigung der Zeit auf einem speziellen Gebiet, nämlich dem der dialogischen Form. Denn, wenn nun mit einem Mal nach dem Vorbilde Huttens die deutschen Prosa-

dialoge dutzendweis aus dem Boden schossen, so fragen wir: Wo sollten sie ihre Mittel der Darstellung in deutscher Sprache denn hernehmen? Die lateinischen Vorbilder konnten für die Technik im einzelnen, für die Dialogtechnik im Sinne der Führung von Rede und Widerrede, für die Diktion überhaupt, nicht in Betracht kommen. Sie konnten es also weder immer nur aus dem einen Vorbild, aus Huttens Vadiscus (der noch obendrein bei aller Volkstümlichkeit immerhin genug humanistische Residua aufwies, während hier wirklich eine Literatur mitten aus dem Boden des Volkes selber hervorwuchs und schlechterdings gar keinen Berührungspunkt mit den humanistischen Bestrebungen mehr beibehielt), noch auch dürfte an eine unmittelbare Nachahmung der Natur, durch Belauschung der Rede des gemeinen Mannes oder dergleichen, in allzu weitgehendem Maße gedacht werden. Literatur wuchs hier vielmehr im wesentlichen doch immer nur auf Literatur. Woher übernahm also, fragen wir nochmals, der Dialog mit einem Mal alle seine neuen Fähigkeiten? —: Personen aus dem niedersten Volke werden jetzt zusammengeführt und redend in Disputation miteinander gebracht. Es wird für dies alles ein echt volkstümliches, reales Milieu geschaffen. Im Wirtshaus und auf der Landstraße finden die Begegnungen der Personen statt. Alles vollzieht sich in einer neuen, erstaunlichen Buntheit und Mannigfaltigkeit, für welche die durch den Humanismus neu erstandene Dialogliteratur keinerlei Vorbild liefert. Es wird wider Erwarten eine volle dramatische Lebendigkeit erreicht, die mit einem Mal in alle Winkel des Lebens, in alle Sphären der Bildung hineindringt und hineinleuchtet. — Diese ganze plötzliche, weite Entfaltung eines lebendigsten Realismus in der Dialogliteratur müßte unsers Bedünkens ohne ein bestehendes Vorbild — so, daß eine Vorarbeit auf diesem Gebiet schon geleistet gewesen wäre — völlig unerklärlich erscheinen. Eine solche Vorarbeit war aber bisher nur im volkstümlichen Drama geleistet; es gab für dies alles keine andere Tradition als das allmählich am Volksleben und mit dem Volksleben in den Städten emporgewachsene Fastnachtspiel. —

Daß *Motive* des Fastnachtspiels in die Prosadialog-Literatur Eingang finden, haben wir schon oben gesehn. Dieser Art ist vor allen Dingen das Motiv des „Narrenschneidens", das wir zuerst im „Eckius dedolatus" sowie in dem sicher im Anschluß an diesen konzipierten lateinischen Dialog „Decoctio" (sc. Eckii) auftreten sehen,

und das dann namentlich in Niklas Manuels „Krankheit der Meſſe“ von 1528[1]) wiederkehrt. Der Papſt ſchickt hier der Meſſe, die ſich die gegen ſie erhobenen Anſchuldigungen derart zu Herzen genommen hat, daß ſie todkrank daniederliegt, den Doktor „Johan Rundegk“ und den Apotheker, Doktor „Heioho“, die im Verein mit einer Reihe andrer parodiſtiſcher Perſonen eine komiſche Krankenbehandlung mit ihr vornehmen, ſchließlich aber ſich aus dem Staube machen, weil die Meſſe ihnen unter den Händen zu ſterben droht. Eine auf Verſtärkung des derb-parodiſtiſchen Elements abzielende Bearbeitung hat dieſer Dialog in dem bei Schade[2]) abgedruckten Stück „Ein klegliche botſchaft an den bapſt, die ſelmeß betreffend“ etc. gefunden.

Wir ſehen auch eine Reihe poetiſcher Fiktionen und Perſonen aus dem Faſtnachtſpiel in die Dialogliteratur eingehen:

So iſt der Waldbruder oder „Einſiedel“, der eine beliebte Fiktion in manchen Geſprächen bildet und beiſpielsweiſe in einem „Chriſtenlich Geſprech von ainem Waldbruder und ainem wayſen“ (Goed. 15), in einem andern Geſpräch zwiſchen „Würſtbub, Altvater und Münch“ (Goed. 10)[3]) ſowie in dem „Turckenpuechlein“ (Goed. 18) auftritt, wo er mit einem Türken, einem Ungarn und einem Zigeuner zuſammenſteht, ſichtlich aus dem Faſtnachtſpiel übernommen. Zum Beweiſe braucht nur an den „Einſiedel“ in Gengenbachs „Zehn Altern“ von 1515, an die Geſtalten des „Treuen Eckardt“ und des „Waldbruders“ bei Hans Sachs (Hofgeſind Veneris, Tod im Stock) erinnert zu werden.

Die Geſtalt St. Peters und die Zuſammenführung des Apoſtels mit Menſchen der Jetztzeit, denen gegenüber er dann die ganz beſtimmte Funktion übernimmt, Kirche und Papſt, als Ausgeburten pfäffiſchen Betrugs, mit denen er nichts zu tun habe, weit von ſich zu weiſen, iſt dem Dialog durchaus geläufig. So tritt der Apoſtel ſchon in dem berühmten „Julius dialogus“ (angeblich 1513) auf, wo der verſtorbene Papſt Julius II. vor die Himmelspforte kommt, aber von St. Peter ausgeſchloſſen wird, weil der Himmel mit ihm keine Gemeinſchaft habe, ſodann aber auch in dem „Dialogus

[1]) Manuel, ed. Baechtold 216 ff.

[2]) A. a. O. II, 252 ff.

[3]) Die Form der Reime verſchlägt hier nichts, da, wie ſchon oben S. 14/15 gezeigt worden, das in Rede ſtehende Geſpräch ſeinem Weſen nach durchaus in die Reihe der proſaiſchen, d. i. abhandelnden Dialoge gehört.

zwiſchen Petro und eynem Bawrn, darinne angezeigt wurdt, wie man auß Petro einen Juden gemacht hat, und nie ſey ken Roem kommen" (Goed. 21) und in dem „Dialogus, ſo Franciscus von Sickingen vor des Himels Pforten mit Sant Peter und dem Ritter Sant Jörgen gehalten, zuvor und ehe dann er ingelaszen iſt worden"[1]) — beide vom Jahr 1523. Er begegnet uns aber in ebenderſelben Verwendung auch im Faſtnachtſpiel, — beiſpielsweiſe in Niklas Manuels Spiel „Vom Pabſt und ſeiner Prieſterſchaft" (1522), wo er in der leichten Verknüpfung der Revuetechnik zuſammen mit St. Paulus in das Spiel eingreift und den „Cortiſan" in Beziehung auf den Papſt verwundert fragt:

„Lieber prieſter, ſag mir an,
Was mag doch das ſin für ein man?
Iſt er ein Türk, oder iſt er ein heid,
Daß man in ſo hoch uf den achſlen treit?" etc.,

und noch ſpät, um 1550, im „Bileamseſel". Eine Priorität des Faſtnachtſpiels iſt hier freilich nicht unbedingt auszumachen; vielmehr wird in dieſem Fall wohl an eine gemeinſame Quelle, in den Schwanküberlieferungen des Volkes, zu denken ſein.

Ein poetiſches Motiv, welches mit jenem Motiv des Gegenſatzes zwiſchen Papſt und Petrus zuſammenhängt, iſt dasjenige eines fingierten Kriegszugs des Papſtes und ſeiner Sippſchaft gegen den Himmel: — auch dieſes in Faſtnachtſpiel und Proſadialog (in Niklas Manuels Spiel „Vom Pabſt und ſeiner Prieſterſchaft" ſowie in „Combiszt" und „Bileamseſel" dort, — im „Julius dialogus" und in der „Underred des Bapſts und ſeiner Cardinelen, wie im zu thun ſei und das Wort Gottes under zu trucken" etc. [Goed. 40] hier) gleichermaßen verwendet.

Endlich ſcheint uns auch die Perſon des Gloſſierend-Unbeteiligten, der die Reden der andern Perſonen mit ſchlagenden Seitenbemerkungen im Sinne des Dichters interpretiert, auf das Vorbild des Dramas, nämlich auf die Narrengeſtalten daſelbſt, zurückzuweiſen. Dergleichen kommen im Faſtnachtſpiel ja maſſenweis vor, — meiſt allerdings in untergeordneter Funktion; doch erweitert ſich beiſpielsweiſe in dem „Spil von dem Herzogen von Burgund"[2]) die Funk-

[1]) Abgedr. bei Schade. a. a. O. II, 45—59.
[2]) Keller, Faſtnachtſpiele (Stuttgart, Lit. Ver.), Nr. 20.

tion des Narren, der den vor dem Herzog ſtattfindenden Disput der jüdiſchen Rabbinen, die einen neuen Meſſias verkünden, mit ſeinen Gloſſen, wie:

„Ich torſt dir wol eins auf das maul geben,
Du ſchwarzer hund! Was meinſt du damit?
Ge dannen, das dich ſchut der rit!“

oder:

„Ach, daß man dir dein maul nit pert
Mit einem zellen auß einem priſet
Und dich nit drus und peulen anget!“

begleitet, auch ſchon zu einer verhältnismäßig ſelbſtändigen. Solche, den Narren im Faſtnachtſpiel entſprechende, gloſſierend-unbeteiligte Perſonen ſtellten uns der Mercur im „Karſthans“ und die „Puer“-Geſtalten im „Eckius dedolatus“ und im „Philalethis dialogus“ dar. Wir erkennen ſie weiterhin auch in dem „Genius“ des „Julius dialogus“, der übrigens auch in den „Radtſchlag des allerheiligſten Vaters Bapſts Pauli III.“ von 1545 mit übernommen wurde, in zwei Geſtalten der Dialoge Eoban Heſſes, dem „Momus“ im „Melaenus“, dem „Autolykos“ in den „Fugitivi“, zum Teil auch in dem „Frater Lupoldus“ des „Hochſtratus ovans“ wieder. Dieſe Herkunft jener gloſſierenden Perſon aus dem Drama ſchließt freilich nicht aus, daß ſie gerade im Proſadialog, im Dienſte der ſatiriſchen Abſichten, ſicherlich ihre eigenſte Ausbildung findet. Ja, es werden ſchließlich ganze Geſpräche auf dieſem Motiv der Gloſſierung der Reden zweier Perſonen durch eine dritte aufgebaut: In dem „Dialogus oder geſprech, ſo ain prediger münch, Bembus genant, und ain burger Silenus, und ſein narr mit ainander haben,“ (Goed. 12) bilden z. B. die Gloſſen des Narren zu dem Geſpräch der beiden anderen, kirchlich geſinnten Perſonen — eine parodiſtiſche Gloſſierung der im Sinne der Kirche vorgetragenen Verhältniſſe, ſo daß das Geſpräch jener beiden andern immer nur die Stichworte für den proteſtantiſch geſinnten Narren gibt — den ſpringenden Punkt für die ganze Konzeption, das eigentliche Weſensmotiv des ganzen Dialogs.

Eine allgemeine, nicht zu unterſchätzende Vorbildung des Hauptmotivs der Proſadialog-Literatur, des Streits und Wortwechſels zweier Parteien, findet ſich in der dem Faſtnachtſpiel durchweg eigenen Freude an der Disputation, an dem Wortwechſel an ſich,

die sich leicht bis zur Freude an bloßen Schimpfereien steigert[1]), — einer Freude, die ihrerseits wieder von den Streitgedichten her beeinflußt sein mag. Ja, sogar Disputationen in Religionssachen zwischen Vertretern verschiedener Bekenntnisse mit Heranziehung der Bibel als Streitwaffe — also das Grundmotiv aller der reformatorisch-polemischen Dialoge zwischen Chorherrn und Schuhmacher, Pfaffen und Weber, „Münzerischem Schwärmer" und „evangelischem, frummen Bauern", Evangelischem und „Widertäufer" — finden sich gleichfalls schon frühe in den Fastnachtspielen ausgebildet, wofür die Disputation zwischen einem Christen und einem Juden vor Kaiser Konstantin[2]) als Beispiel dienen mag.

Das einkleidende Motiv der Kritik unsrer eignen, deutschen Zustände durch fremde Volksangehörige findet sich schon frühe in „Des Turken Vasnachtspil"[3]), wo der türkische Kaiser mit seinen Räten nach Deutschland kommt, um Kritik an den verrotteten Zuständen daselbst zu üben. Auf demselben Motiv ist Gengenbachs Gespräch „Von drîen Christen" aufgebaut, wo ein türkischer, ein böhmischer Christ und ein deutscher Edelknecht in einem Lande des Orients zusammengeführt werden und in dem Hauptabschnitt der Türke die Zustände seines eignen Landes als die besseren gegenüber den deutschen Zuständen rühmt, dergestalt, daß das Reformprogramm Gengenbachs in diese Schilderung des Türken von seinem eignen Lande eingekleidet erscheint. Nicht minder beruht auf ihm das „Türckenbüchlin" (Goed. 18), in welchem ein Türke christlichen Personen gegenüber selber all die inneren Schäden aufzählt, wegen deren Deutschland den Türken gegenüber schwach und ohnmächtig sei.

Worauf es jedoch in letzter Linie bei der ganzen Einwirkung des volkstümlichen Dramas auf den Prosadialog ankommt, das ist das Vorbild der echt volkstümlichen konkreten Anschauung und dramatischen Gegenständlichkeit in jeder Beziehung — dem Charakter der Zeit gemäß oft genug zur Derbheit gesteigert —, welches dort im Fastnachtspiel gegeben war.

Dies betrifft zunächst die Personen. Wenn jetzt im Dialog bald alle Stände und Lebensberufe miteinander auftreten — der Weber, der Schuster, der Strohschneider, der Bäcker, der Löffelmacher, der Schneider und der Holzhauer; der Bischof und der Hurenwirt; der

[1]) Als Beispiele vgl. Keller, a. a. O. Nr. 4. 5. 31. 37.
[2]) Keller, a. a. O. Nr. 106.
[3]) Keller, a. a. O. Nr. 39.

Prior, der Laienbruder und der Bettler; der Edelmann und der Mönch, — so erinnern wir uns, daß schon lange vorher im Fastnachtspiel Landsknecht und Handwerksmann, Bürger, Bauer und Bäurin, Pfaffe und Mönch zusammen aufgetreten waren. In einem einzigen Spiel (Keller Nr. 70) finden sich: Bauer, Pfaffe, Meßner, Mönch, Schmied, Wagner, Schuster, Schneider, Kürschner, Metzger und Schreiber vereinigt. Und auch die Zusammenführung verschiedener Stände in Gegensätzen (wodurch von vornherein der Anknüpfungspunkt für einen Streit und Austausch der Meinungen gegeben ist), wie wir eine solche in dem „Dialogus" zwischen „Edelman, Münch und Kurtisan" (Goed. 9, 1) oder in einem anderen zwischen „Curtisan, Edelman und Burger" finden, hat gleichermaßen im Fastnachtspiel — etwa in Hans Sachsens Spiel von Bürger, Bauer und Edelmann[1]) — seine Parallele. Als der beliebteste Typus wird aus dem Fastnachtspiel wohl der Bauer in den Prosadialog übernommen. Er erscheint hier ungemein gern verwendet und wird schließlich in manchen Dialogen (beispielsweise in dem Gespräch Goed. Nr. 42, wo in der Zusammenführung mit Erasmus, Faber und dem Teufel der Bauer gar nicht mehr etwa seinen Stand, sondern nur noch einen Standpunkt in abstracto vertritt) zu einem die evangelische Einfalt gegenüber den Großen dieser Welt darstellenden Prinzip schlechthin erhoben[2]), — nicht anders, wie wir auch die Gestalten des Pasquillus, Vadiscus oder Momus, als die Vertreter eines allgemeinen kritischen Tadels, zu bloßen Prinzipien werden sehen[3]). Aber auch Pfaffen

[1]) Hans Sachs' Fastnachtspiele, ed. Goetze Nr. 15.

[2]) Man vergleiche zum Beweis gleich den Anfang jenes Dialogs, die Rede des Bauern: „Ach, wie wünderbarlich ist got in seinen werken! Seinen geist und gnad giebt er den demütigen herzen . . . und entzeucht denen, so irer eignen vernunft, menschlichen Phantasei und witz sich getrösten!" —

[3]) Als Belege hierfür sind noch zu vergleichen: der lateinische Dialog zwischen Pasquillus und Cirus von 1520 (abgedr. in Böckings Hutten IV, 465 ff.), sowie die „Apophthegmata Vadisci et Pasquilli" in den „Septem dialogi" (s. o. S. 51/52) desselben Jahres. Ferner Goed. 64. 81. Vor allen Dingen aber „Der Wucherer Meßkram und Jarmarkt" (Goed. 70) — ein Gespräch zwischen Pasquillus und einem Wucherer —, bei welchem der Untertitel: „ein newer Pasquillus, ob der Wucher Sünde" etc. nichts anderes bedeuten will als: „wieder eine Rede des Pasquillus", d. h. so viel wie: „wieder etwas Neues zu tadeln", wie denn auch der Pasquillus in diesem Gespräch einfach das antinomistische Prinzip gegenüber dem Standpunkt des Wucherers vertritt.

und Mönche in satirischer Behandlung finden sich schon reichlich im Fastnachtspiel[1]), und speziell die Figur des Bettelmönchs, dem nach der Verbreitung von Luthers Lehren sein Handwerk, die „Käsjagd", nicht mehr gedeihen will, und der nun elend und gescholten bei den Leuten umherzieht, die im Mittelpunkt so vieler Prosadialoge steht[2]) und in den vorzüglichsten Stücken, beispielsweise in Hans Sachsens Gespräch „Von den Scheinwerken der Geistlichen"[3]), zu einer wahrhaft rührenden Gestalt wird, tritt in der gleichen Rolle auch in einem Fastnachtspiel des Hans Sachs von 1539 auf[4]). Ja, sogar die weiblichen Typen dürften ihre Archetypa ebensowohl in der Literatur des volkstümlichen Dramas (man denke an die Weibertypen in den Spielen vom verlornen Sohn, an die „Emerita Schmollbäckly", die „Lantzknechtshür", oder die „Rosina Suppenschmidin, Wirtin" und die vielen anderen weiblichen Personen in Hans Rudolf Manuels „Weinspiel"[5]) [1548]), als in den freilich auch sehr wohlbekannten und beliebten humanistischen Frauentypen des Erasmus haben. Vielfach liegt allerdings gerade bei den Frauentypen der Dialogliteratur — wir erinnern an das schon erwähnte „Gesprech von zweien schwestern; die erste ein frumm und züchtig witfraw auß Meyßen, die ander ein böß, starrig und zornig weib vom gepirg" (Goed. 57) — das Volkstümliche nur in der Titelüberschrift.

In jener ganzen Personengebung, die der Prosadialog mit dem Fastnachtspiel gemein hat, beispielsweise in dem Wert, der gerade auf Stand und Lebensberuf gelegt wird, offenbart sich jener eminente Zug zum Konkreten, Gegenständlichen, von dem wir ausgingen. Im besonderen hat der Prosadialog mit dem Fastnachtspiel auch gerade die Vorliebe für die Einführung sozial möglichst tiefstehender Personen gemein, die gleichfalls aus jenem Zug zum gegen-

---

[1]) Vgl. Keller, a. a. O. Nr. 37. 57. 66. 70.

[2]) Dergleichen „Bettelmönchgespräche" sind: Goed. Nr. 7a. 37. 44, dazu: „Eyn freüntlichs gesprech zwischen eynem Parfußer münch auß der Provintz Osterreich, der Observantz, und einem Löffelmacher mit namen Hans Stößer, gar lustig zů lesen" etc., der dem Verf. in einem lauter Flugschriften des Jahres 1524 enthaltenden Sammelband der Nürnberger Stadtbibliothek vorgelegen (siehe Beilage II).

[3]) Vier Dialoge von Hans Sachs, ed. R. Köhler, Weimar 1858.

[4]) Goetze, a. a. O. Nr. 13. Vgl. speziell Vers 148 ff.

[5]) Ed. Odinga, Halle 1892.

wärtigen Leben entſpringt. Gerade dem „Hurenwirt", dem „Würſtbub", dem Holzhauer und dem Bettler werden jetzt [mit Vorliebe die Lehren des Evangeliums in den Mund gelegt[1]).

Ein weiteres Symptom für jenen Zug zu konkreter Gegenſtändlichkeit zeigt ſich ſodann in dem überall hervortretenden Bedürfnis einer namentlichen Benennung der Perſonen, auch wenn ſie ſonſt, etwa durch den Stand, ſchon hinreichend bezeichnet ſind. Auch darin geht das Faſtnachtſpiel dem Proſadialog voran. Wie dort die namentliche Benennung ſogar überall in die Anreden mit eingeht —:

„Hans Knot, lieber vater mein . . ."
„Jeckel Lentel, ge her, mein ſun . . ."[2]);

—, wie der „Praecurſor" oder Herold, obwohl in dieſem Amt ſeine ganze Funktion aufgeht, doch noch mit einem Namen, „Heinz Miſt", belegt wird[3]) und die Namengebung ſchließlich, ſpeziell bei den Schweizern (Niklas Manuel, Hans Rudolf Manuel, Ulz Eckſtein), aber auch ſonſt ſchon im früheſten Faſtnachtſpiel[4]) ſogar zu einem ſelbſtändigen Mittel der Komödientechnik, — einer beabſichtigten Wirkung durch charakteriſierende oder charakteriſierend-parodiſtiſche Perſonennamen („Policarpus Schinddengaſt, ein wirt" — „Joſeph Erbarkeit, ein alter Mann" — der Abt „Adam Niemergnůg" uſw.) wird — worin ſich übrigens innerhalb der Dialogliteratur eine Analogie mit der humaniſtiſchen Technik eines Erasmus, Hutten, Eoban Heſſe mit ihren „Euſebius", „Philodoxus", „Miſaulus", „Miſologus" offenbart —, ſo hat nun auch der Proſadialog nicht mehr an einem Geſpräch zwiſchen Pfarrer und Schultheiß (Goed. 5, 6), zwiſchen Chorherr und Schuhmacher (Hans Sachs) genug, ſondern es heißt nun bald: „Ain ſchöner dialogus von zwayen gutten geſellen genant Hans Tholl unnd Claus Lamp" (Goed. 14), „ain chriſtenlich geſprechbüchlin vonn zwayen Weybern, mit namen Margretha Böhemin unnd Anna Kollerin" (Goed. 23) oder „ain gůtter grober dyalogus Teutſch, zwyſchen zwayen gůten geſellen, mit namen Hans Schöpfer, Peter Schabenhůt, bayd von Baſel" etc. (Goed. 41).

---

[1]) Vgl. beſonders Goed. 16 und 50.
[2]) Keller, a. a. O. Nr. 58.
[3]) Keller, a. a. O. Nr. 12.
[4]) Vgl. Keller, a. a. O. Nr. 50. 58. 66.

Und wie die Perſonen ſo überall zu volkstümlicher Konkretheit und dramatiſcher Gegenſtändlichkeit herabdringen, ſo auch ihr Verhältnis zueinander, ihr gegenſeitiger Verkehr und das Medium, durch welches dieſer Verkehr vermittelt wird, — ihre Sprache.

Gerade in dieſem Punkte mußte notwendig das Faſtnachtſpiel dem ſpäteren, deutſch-volkstümlichen Proſadialog weit mehr vorarbeiten als der aus der Wiedererweckung der Antike erſtandene humaniſtiſche Dialog. Denn was jenen gerade in hervorragendem Maße dem humaniſtiſchen Dialog gegenüber auszeichnet, das Dialogiſche κατ' ἐξοχήν, — eine zu wirklichem Wortſtreit ſich ſteigernde Belebung von Rede und Widerrede, die nach der derben Art der Zeit nicht ſelten zu Schimpfwörtern, derben Verwünſchungen und Drohungen, zu einem: „Wie dann, ir faulen ſchelmen?" — „Ei, daß euch poz filzhut ſchend!" — „Hab dir den Ciprian und die gicht!" — „Ei, lieber münch, da ſchweig ſtill, das iſt erlogen!", alſo zu einem wirklichen „wortlichen krieg" ſich ſteigert, wie der Dialog in der Vorrede zu einem bei Schade[1]) abgedruckten Geſpräch bezeichnenderweiſe definiert wird, — gerade dies, alſo die wirkliche Lebendigkeit der Sprache, war dort in keiner Weiſe ausgebildet. Wir hatten vielmehr ſchon bei Hutten ſtets auf den dem eminent rhetoriſchen Weſen ſeiner Dialoge entſproſſenen, im Grunde undialogiſchen Charakter ſeiner Schriften aufmerkſam zu machen, der ſich in anderen humaniſtiſchen Werken, z. B. in des Erasmus „Colloquia familiaria", ſo ſehr ſteigert, daß eigentlich überhaupt nur noch eine Perſon, diejenige nämlich, die den rhetoriſchen Erguß des Autors ſelber in ihren Worten darſtellt, als die redende erſcheint, während der Deuteragoniſt nur noch mit lahmen motoriſchen Fragen oder noch lahmeren Beſtätigungsformeln, — einem faſt auf jeder Seite wiederkehrenden: „Vera praedicas!" „Veriſſima ſunt, quae narras!" — beteiligt iſt[2]). Wo konnte dagegen jenes Streitelement der volkstümlichen Dialogliteratur und die Ausbildung der Sprache

---

[1]) A. a. O. Vgl. daſelbſt III, 36, 22. 58, 4.

[2]) Ein intereſſantes Symptom für das Undialogiſche dieſer ganzen Produktion bietet der „Pasquillus" von 1520, wo an einer Stelle (Böckings Hutten IV, 471, 11—18 und 30—37) zwei Reden, die im Lateiniſchen auf zwei verſchiedene Perſonen verteilt waren, im Deutſchen aus Verſehen in die Rede einer Perſon zuſammengezogen worden ſind, weil eben nichts als eine Ablöſung der Rede von A durch die Rede von B, nicht im entfernteſten aber ein gegenſätzliches Element vorliegt und alſo A ebenſogut einfach fortfahren konnte.

zu einem Werkzeug dieſes Streits beſſer vorgebildet ſein als in dem lebhaften Wortwechſel des Faſtnachtſpiels? —

Den humaniſtiſch ſteifen Anredeformen im lateiniſchen und vom Lateiniſchen beeinflußten Dialog ſteht die ganze Menge der volkstümlich derben Anreden im Faſtnachtſpiel gegenüber. Und dieſe Anreden ſtehen dort nicht iſoliert, ſondern es geſellt ſich zu ihnen ein Heer von Interjektionen und Exklamationen, mit denen ſie ſich unlöslich verbinden, und durch deren Hinzutritt erſt die warme und volkstümliche Vertrautheit in Formen wie: „Ei, Lieber . .", „Ach, lieber herr . .", „Hör, Lantzknecht . .", „Hort, lieber herr . .", „Nu wol an, Lieber . .", „Hör zu, Glöckner . .", „Siehe, lieber freunt . ." etc. zuſtande kommt. Und hier haben wir das Vorbild für die Anreden im Proſadialog, — für das: „Ei, lieber meiſter Ulrich . .", das: „Seht hin, lieber bruder Hainrich . ." — zu ſuchen.

Aber es handelt ſich nicht nur um die Anredeformen, ſondern das ganze warme, dramatiſch lebendige Verhältnis der Perſonen kommt in einer Unzahl von Elementen der Dialogtechnik, — in der Fülle und Mannigfaltigkeit der Eingangsworte und Eingangsformeln (nu wol her! nu wol an! Nein fürwar! Ja recht! Ja freilich! Oho! Awe! etc.), in den Begrüßungsformeln („Herr Pfarrer, bona dies!" — „Bis mir got wilkumen, lieber Cunz!" — „Grüß euch got, junker Franz!", denen im Faſtnachtſpiel ein:

„Grüß euch got, kunik, lieber herr!"
„Mein herr der abt, bona dies!" etc.

entſprechen), in Exklamationen („Gott erbarm ſich ir!" — „Hilf got, was fragſtu?" — „Ach, got, dir ſei geklagt!"), in Beteuerungsformeln und Wendungen der Eindringlichkeit („Das will ich dir ſagen!" — „Lieber; das laß dich nit irren!" — „Aber, ſagt mir . . .!" — „Fürwar, ich ſag dir!"), in all den Elementen der geſprochenen Rede überhaupt und, der Derbheit der Zeit gemäß, vor allen Dingen in den Verwünſchungsformeln („Poz laus!" „Poz leichnam!" „Poz grint!" „Ei, daß dich poz marter ſchend!" „daß dich der rit waſch!" „Boz angſt!" „Boz hirn!" „Ei, daß dich die veifel beſtehe!" etc.) zum Ausdruck, die zum Teil in überreichlicher Verwendung den deutſchen, volkstümlichen Proſadialog charakteriſieren, aber in gleicher Fülle — wie auch all jene anderen Elemente des Dialogs — ſchon vorher im Faſtnachtſpiel auf-

treten [1]). Eine ausführliche Liste derselben würde auf beiden Seiten ziemlich dieselben Blüten zu Tage fördern.

§ 8.

Die Weiterentwicklung des Dialogs bis zum Ende der Reformationszeit.

Wir glauben im vorstehenden sämtliche für die Entstehung der Dialogliteratur der Reformationszeit bestimmenden Elemente zusammengetragen zu haben. Sie hat in der Wiedererweckung der Antike durch den Humanismus ihre Hauptwurzel, empfängt hie und da noch frische Kraft von den absterbenden Zweigen der Schülergespräche und Streitgedichte her und vereinigt sich schließlich mit den Elementen des volkstümlichen Dramas zu einem starken, blühenden Baum. Aus der Vereinigung dieser Elemente, vor allem des humanistisch-rhetorischen und des volkstümlich-dramatischen, sind unsers Erachtens alle Erscheinungen der späteren Dialogliteratur in ihren vielgestaltigen Ausprägungen zu erklären, indem hier und dort bald das inhaltlich-theoretische und bald das formale, bald das rhetorische und bald das dramatische, bald das humanistische und bald das volkstümliche Element überwiegt. —

Im allgemeinen mischen sich die Elemente in der späteren Dialogliteratur so sehr, daß sich etwas Allgemeines darüber unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung gar nicht mehr aussagen läßt. Neben den Prosadialogen in deutscher Sprache, auf die es uns hauptsächlich ankommt, gehen noch immer lateinische Stücke — Eobanus Hessus' Dialoge von 1524, ein lateinischer Dialog des Ulrich Burckhardt von 1525 [2]) — her; neben den gereimten Dialogen, die sich der Technik des Fastnachtspiels anschließen („Lutherisch Strebkatz", „Des Bapsts und der Pfaffen Badstub"), stehen gleichfalls gereimte Stücke in einer neuen, selbständig errungenen dramatischen Technik, wie die schon mehrfach erwähnten „drei neuen und

[1]) Als Belege vgl. Keller, a. a. O. I, 81, 25. 71, 6. 73, 12. 83, 8. 90, 2. 68, 8. 12. 69, 11. 73, 8. 283, 5. 285, 18 usw.

[2]) Vgl. Goed. 49.

luſtigen Geſpreche, wie der wolf" etc. (Goed. § 142, Nr. 154), das „luſtig Geſpräch der Teufel und etlicher Kriegsleute von der flucht des großen Scharrhanſen Herzogen Heinrichs von Braunſchweig" (Goed. § 142, Nr. 155), beide von 1542, oder die „Klagred eins jungen Münchs über ſein Kutten" (Goed. 6b). Dieſes Stück ſtellt nämlich nicht eine „Klagrede", ſondern eine kleine dramatiſche Handlung dar. Die Erklärung eines jungen Mönchs, das Kloſter verlaſſen zu wollen, die anfangs gütlichen, dann gewaltſamen Verſuche des Abts und des Priors, ihn zu halten, und ſeine endliche Entlaſſung, nachdem er dem „Lesmeiſter", der ihn gefangen nehmen wollte, mit einer Tracht Prügel heimgeleuchtet hat, werden in knappen Verſen raſch am Auge des Leſers vorübergeführt. Und endlich wird die Form der Reime, namentlich von den Katholiſchen, auch zur Einkleidung rein theoretiſcher Stücke verwandt. So beiſpielsweiſe in einer polemiſchen Schrift „Wider das Unchriſtlich Geſprechbüchlin von vile der Eeweiber" etc. (Goed. 69b). Hier disputiert der Verfaſſer unter der Perſon eines „alten Mannes" mit dem Verfaſſer jenes „Geſprechbüchlins" („Huldrich Neobulus") in eigner Perſon rein ſachlich, freilich in ſchärfſter Polemik über dieſes ſein Buch, während der epiſodiſch noch hinzutretende „junge Mann" vorübergehend allerdings eine dramatiſche Miſſion erfüllt. Er erſcheint berufen, die üble Wirkung der in jenem „Geſprechbüchlin" vorgetragenen freien Lehren gleichſam an einem konkreten dramatiſchen Beiſpiel — durch die Freude, die er über jene von Neobulus ihm verſchafften Freiheiten an den Tag legt — darzuſtellen. — Die Verſchmelzung der lateiniſch-humaniſtiſchen und der deutſch-volkstümlichen Elemente der Dialogtechnik geht ſchließlich ſo weit, daß in Stücken wie den vermutlich von ein und demſelben Verfaſſer herſtammenden: Goed. 64. 65. 76, die ſich durch eine auffallende Reinheit und Gewandtheit der Sprache und durch eine merkwürdige, feine Urbanität in den Verkehrsformen der Perſonen auszeichnen[1]),

[1]) Wir ſtellen als Belege hierher: erſtens den Anfang von Goed. 64: Pasquillus: „Ich halt bei glauben, daß auch die leut toll und töricht ſein in dieſer gottloſen ſtadt. Der Bapſt ſchwermet, die Cardinel grillen, die Biſchöfe faren mit der fanen, die münche haben hummeln im Kopf, die Pfaffen haben das gehirn verloren, in Summa der ganze Anhang des Bapſts iſt toll, unſinnig und töricht." — Ferner eine Stelle aus Goed. 76: Teufel: „Nu erkenne ich endlich, daß du neun mal gedoppelt erger biſt, denn ich. Denn ich bin von Natur ein feind des menſchlichen geſchlechts, darumb mir nicht zu vertrauen,

die deutſche Sprache geradezu das Gepräge der lateiniſchen annimmt, und daß ſogar einzelne ſtereotype Wendungen der lateiniſchen Dialogtechnik, wie die Formel für das Lachen (Ha, ha, he!), das immer wiederkehrende „Bona verba quaeſo!“ [1]), in den deutſchen Dialog eingemiſcht werden. Aber gerade jene drei bezeichneten Geſpräche, wiewohl ſie nicht nur in jener offenbar aus der Schulung am Lateiniſchen zu erklärenden Glätte und Reinheit der Sprache, ſondern beiſpielsweiſe auch in der Verwendung von Fremdworten (condemnieren, edicieren) deutlich humaniſtiſches Gepräge tragen, nehmen unbedenklich daneben die echt volkstümlichen Verwünſchungsformeln („Potz welſche beſtia!“ — „Ei, daß dich bocks leber ſchend!“ — „Ich gleub, ſummer bocks leichnam . . .“) und nehmen Motive des echt volkstümlichen Dialogs, wie den Abſchluß des Geſprächs durch die Aufforderung, im nächſten „Kretzmar“ bei einer Kanne Bier, die der eine für den andern zu zahlen ſich erbietet, den Wortſtreit zu beſiegeln [2]), mit vollem Bewußtſein auf. —

Für die Darſtellung der ganzen Mannigfaltigkeit dieſer Miſchungen, die der Dialog in der Folgezeit erfährt, haben wir indeſſen auf eine ſyſtematiſierende Darſtellung zu verweiſen, in welcher dieſe Fülle und Mannigfaltigkeit eben nach gewiſſen Prinzipien geordnet und dargeſtellt werden müßte, und haben in dieſem letzten Paragraphen unſerer hiſtoriſchen Darſtellung aus dem ferneren Verlauf nur noch die eigentlichen Entwicklungsmomente, d. h. all das herauszuheben, was uns in dieſer Fülle der Erſcheinungen das Bild der auf- und abſteigenden Linie mit ihrem Kulminationspunkt, alſo das Bild der Entwicklung feſtzuhalten vermag.

Dieſe Entwicklung läßt ſich nun im weſentlichen unter einen Geſichtspunkt zuſammenfaſſen.

Die Dialogliteratur hat im Humanismus ihren Anfang und ſetzt zum Teil mit exkluſiv-humaniſtiſchen Themen — in Huttens „Aula“ und „Fortuna“ — ein. Sie gerät aber unverſehens in den Dienſt der die Zeit erregenden Tendenzen und Beſtrebungen; und je mehr ſie dieſen dienſtbar wird, deſto tiefer ſteigt ſie ins Leben

---

ob ich dem menſchen alle ſchalkheit beweiſe, denn es darf ſich keiner nichts guts zu ſeim feind verſehen. Du aber biſt ein menſch, und ſo wol fleiſch und blut als diejenigen, denen du ſolch unglück zu zuſchaffen für haſt, und gedenkeſt nicht an den Spruch deines Gotts Eſaie 58, der da ſpricht: ‚Entzeuch dich nit von deinem fleiſch‘ etc.“

[1]) So in Goed. 62a.

[2]) So in Goed. 64.

herab, desto stärker ergreift sie der Zug zum Konkreten, Gegenständlichen und zu dramatischer Lebendigkeit. Mit dem Abnehmen jener impulsiven Erregungen der Zeit nimmt auch das dramatische Leben in ihr wieder ab, bis sie zum Schluß zur humanistischen Farblosigkeit wieder zurückkehrt.

Diese Entwicklung wird nun aber an verschiedenen Symptomen offenbar.

Wenn wir unser Augenmerk zuerst auf die Verfasser richten, so sehen wir aus Humanistenkreisen die Anfänge des Dialogs hervorgehen. Die humanistischen Verfasser nehmen jedoch in Stücken wie dem „Eckius dedolatus" schon deutlich volkstümliche Motive auf, und schließlich gehen sie zur deutschen Sprache und auch in der Wahl der Personen wie der ganzen Sphäre tatsächlich zur Volkstümlichkeit über, ohne doch den humanistischen Ursprung ihrer Erzeugnisse verleugnen zu können, der zum Teil in humanistischen Resíduis (lateinischen Brocken, Zitaten aus der Antike), wie beispielsweise im „Karsthans", oder aber in einer manierierten Übertreibung der Volkstümlichkeit (in affektierten Wiederholungen, wie: „Guten Tag, lieber bruder, guten Tag!" — „Dank hab, mein bruder, dank hab, wan her so frue morgen?"[1]), in einer Häufung der volkstümlich-derben Verwünschungsformeln, — wie beispielsweise in den Gesprächen Goed. 1. 11, 1. 14[2]) sich offenbart (wovon zum Teil schon in § 6 die Rede gewesen). Es ist noch immer ein Schritt weiter, bis die Verfasser selber volkstümlich werden, d. h. bis wirklich volkstümliche Schriftsteller, ja, der gemeine Mann selbst zu Verfassern von Dialogen werden. Auch dieser Schritt wird getan. Die Vermittlung ist hier wohl in den Geistlichen, den Dorfpfarrern zu suchen, die in dieser Zeit der Religionsstreitigkeiten vorzugsweise das Wort ergreifen[3]). Unter den eigentlich volkstümlichen Verfassern schreiten etwa Männer wie Hans Sachs mit seinen vier Prosadialogen von 1524 voran, und wie er als Schuster sich selber

[1]) Beispiel aus Goed. 46.

[2]) Hierher gehört auch der bei Goed. nicht verzeichnete „Dyalogus . . . eines dorff Bawern von Dudenhoffen, uñ eines stifft Glöckners zů Speier" (siehe Beilage II). — Man vergleiche den Anfang: Bauer: „Lieber glöckner, guten morgen!" — Glöckner: „Ein guts jar, beuerlin, was brengstu? . . ." — Bauer: „Boz lung, der nam ist mir vergessen! — ja, ja, ich helt gern den absentz Meister . . ." etc.

[3]) Vgl. Goed. 5, 4. 24. 68. — Auch Utz Eckstein ist Pfarrer, zu Uster in der Schweiz.

redend in ſeinen Dialogen einführt, ſo ſind beiſpielsweiſe in dem „Geſprechbiechlin von ainem Pfaffen und ainem Weber“ (Goed. 27) der Verfaſſer, der ſich „Utz Rychsner, Weber“ nennt, und der in dem Geſpräch ſelbſt als Perſon fungierende Weber angeblich gleichfalls identiſch.

Aber freilich treten hier ſchon Zweifel an der Echtheit der Verfaſſerangaben auf; denn die Verfaſſer von Dialogen tun nun bald ſelber noch einen Schritt weiter zur Volkstümlichkeit, indem ſie ſich ſelber abſichtlich, um auf den gemeinen Mann als ihresgleichen deſto eindringlicher zu wirken, als ungebildet und niedrigen Standes hinſtellen, wie es beiſpielsweiſe in dem Schlußwort zum „Triumphus veritatis“ (1524) heißt:

„Dan ich als ein unglerter man
Nit vil geblümter worten kan,
Domit zu ſchmucken mein gedicht“ etc., —

oder in der Vorrede zu einem Proſadialog (Goed. 5, 9): „diſes geſpreche, von einem Chriſtlichen und einfeltigen Leyen auff ein eyle gemacht etc. . . .“, — oder noch weiter, indem ſie das Anſehen des Schriftſtellers überhaupt von ſich werfen und den Schein zu erwecken ſuchen, als ſeien die von ihnen verfaßten Geſpräche in Wahrheit tatſächlich ſtattgehabte, die vom gemeinen Mann auf der Straße, im Wirtshaus zufällig belauſcht und aufgeſchrieben ſeien. Es heißt jetzt beiſpielsweiſe: „Ein Chriſtenlich Geſprech von ainem Waldbruder und ainem wayſen . . . gemacht durch Wolffgang Zierer, ain frommer Lantzknecht, wie ers von in gehert hat, alſo hat ers auffgeſchriben“ (Goed. 15), — obwohl die Fülle der Bibelſprüche und lateiniſchen Zitate innerhalb des Dialogs ganz deutlich den gelehrten Verfaſſer dokumentiert; und dieſe Verfaſſerfiktion iſt dann noch durch den beigegebenen Holzſchnitt, der neben Waldbruder und Jüngling im Hintergrunde den Lanzknecht — das eine Bein auf einen Baumſtumpf geſtützt und auf dem erhobenen Knie eifrig nachſchreibend — tatſächlich mit darſtellt, der Phantaſie des Leſers beſonders eingeprägt [1]).

Mit jenen Verfaſſerfiktionen iſt aber zugleich ein weiteres Symptom jener oben bezeichneten Entwicklung gegeben. Der Zug zur Konkretheit und Gegenſtändlichkeit führt zu einer genauen Fixierung (Datierung und Lokaliſierung) in jeder Beziehung. Und

[1]) Für ähnliche Verfaſſerfiktionen vgl. Goed. 11, 2. 20. 23. 24. 33. 41.

ſo werden nun die Geſpräche nicht nur als tatſächlich ſtattgehabte hingeſtellt, ſondern es wird ſogar Ort und Datum fixiert, an dem ſie ſtattgefunden haben. In einem Dialog (Goed. 20, 1) heißt es: „Eyn underredung vom glawben durch herr Micheln Kromer . . . geſchehenn ynß Tichters hauße do ſelbſt zu Conitz Mitwoch nach Andree 1523." Ein andermal (Goed. 20) ſchickt der Verfaſſer in einer Vorrede zum Leſer voraus, das nachſtehend aufgezeichnete Geſpräch habe er belauſcht: „wann ich am Donnerstag nach Oſtern meinen geſcheften nach uber feld gangen bin". Auch das Geſpräch Goed. 9 gibt in einer erzählenden Einleitung das Datum an, an welchem das dort fingierte Geſpräch zwiſchen einem Abt, einem Kurtiſanen und dem Teufel auf der Römerſtraße bei Trient angeblich ſtattgefunden haben ſoll.

In Wahrheit freilich nimmt durch all dieſe Fiktionen nur das dichteriſche Element in den Proſadialogen immer mehr überhand, wofür ſich übrigens ein gewiſſes Gefühl in dem Stolz der Verfaſſer auf ihre Leiſtungen, der hie und da in Wendungen wie „Ain chriſtenlich geſprechbüchlin von zweien weibern, . . . das von mir, Petter Reychart, fleißig beſchriben worden iſt, wie ich dann ſolchs haimlichen von inen gehört hab" (Goed. 23) hervortritt, zu offenbaren ſcheint.

Und ſo erringt ſich endlich der deutſche volkstümliche Proſadialog, nicht aus äſthetiſcher Schulung heraus, unabhängig vom Drama und rein aus dem Bedürfnis der Zeit, aus der Notwendigkeit, auf die Phantaſie des gemeinen Mannes zu wirken, unverſehens eine volle dramatiſche Illuſion, die über diejenige des an der Aufführung klebenden und von ihr abhängigen Dramas der Zeit weit hinausgeht. Wenn Hutten für ſeine Dialoge allerhand humaniſtiſch-ſpielerige Einkleidungen erfand, ſo wird nun das Leben in voller Illuſion auf die Bühne gebracht.

Als das Muſter für dieſe vollendete dramatiſche Illuſion im Proſadialog mag etwa Hans Sachs mit ſeinen vier Dialogen von 1524 gelten. — Wie lebendig tritt uns nicht im erſten dieſer vier Dialoge der Chorherr als der Typus des feigen und ſcheinheiligen Pfaffen entgegen, — wie er dem Schuſter gegenüber immer glatt und freundlich bleibt und ſich nur hie und da einmal im Zorn zum Hervorkehren ſeiner wahren Natur verleiten läßt, wie er ihn noch mit dem gleisneriſchen Gruß: „wolan, lieber meiſter, ziecht hin im frid!" entläßt, um dann ſofort, wie er den Rücken gekehrt hat, in

die gröbſten Verwünſchungen auszubrechen: „Ich hab nur von der gemein ein aufrur beſorgt, ſonſt wolt ich im die pantoffel in ſein antlitz geſchmeißt haben, im hets Chriſtus oder Paulus in dreien tagen nit abgewiſcht, wiewol er al ſein vertrauen auf ſie ſetzt!“ —; und ihm gegenüber, gleich lebendig, der Schuſter in ſeiner treuherzigen Beſcheidenheit, — mit ſeinem: „Ei herr, zürnet nit, ich meins gut!“ uſf.

Dieſe warme und lebensvolle Charakteriſtik der Perſonen, ihre einfach-ſchlichte Zuſammenführung aus den natürlichſten Motiven mit einem: „Bonus dies, köchin!“ — „Semper quies! ſeydt wilkum, meiſter Hans!“ ... „Was? pringt ir mir die pantoffel?“ — „Ja. ich gedacht, ir wert ſchon in die kirchen gangen.“ etc., ihre Hineinverſetzung in einen feſten Schauplatz — den Garten am Pfarrhauſe (Hans Sachs), den Platz vor der Kirche (Goed. 16) —, das alles geht über das im Drama der Zeit Geleiſtete weit hinaus.

Und bald wird ſich der Dialog dieſer errungenen Fähigkeiten auch bewußt, und wenn jene volle dramatiſche Illuſion zunächſt nur den Zwecken des theoretiſchen Geſprächs diente, nur zu deſſen Einkleidung und Szenierung um der Wirkung auf den gemeinen Mann willen verwendet wurde, ſo tritt ſie bald ſelbſtändig in die Schranken. Indem innerhalb der Dialogliteratur der Gedanke aufkommt, zum erſtenmal Dramen nur zum Leſen zu ſchreiben, tritt auch ſogleich dadurch, daß man von der Aufführung und ihren Bedürfniſſen abzuſehen ſich gewöhnt, eine Befreiung der dramatiſchen Technik ein, und das durch dieſe Abſtraktion von der Aufführung freigewordene Drama kann nunmehr jene am Proſadialog in beſcheidenen Grenzen errungene volle dramatiſche Illuſion ſich zu eigen machen.

Unter dieſem Geſichtspunkt iſt eine Anzahl von der „Dialog“-Literatur ſchließlich hervorgebrachter dramatiſcher Werke zu erklären, die an Freiheit der dramatiſchen Technik alles im Drama der Zeit Geleiſtete weit hinter ſich laſſen. Als das glänzendſte Beiſpiel hierfür ſtehen die „Drei neuen und luſtigen Geſpreche, wie der Wolf, ſo etwan, doch nicht lang, ein Menſch, Heinz Wolfenbüttel genant worden, in Abgrunt der Hellen vordamt ſei“ [1]), da, die eine in Reimpaaren, und zwar in erſtaunlich guter Verstechnik, einheitlich durch drei Akte durchgeführte Handlung repräſentieren, die von der Ankunft Lykaons (des Tyrannen Heinrich von Braunſchweig) im

[1]) Siehe oben in § 1 S. 4.

Schattenreich durch das retardierende Moment der anfänglichen Umstimmung Plutos zu seinen Gunsten hindurch bis zu seiner durch den Genius von oben her vermittelten endgültigen Verurteilung zu ewiger Höllenpein fortschreitet. Dabei offenbart sich in der Verwendung chorischer Personen (hier je zwei der Erinnen), aus deren Gesprächen wir Geschehenes erfahren oder zu Urteilen über Geschehenes bestimmt werden, eine ganz bewußte Technik. — Wir lassen an diesem Orte dahingestellt, ob der starke Fortschritt in der dramatischen Technik, den wir von den Schweizer Dramatikern, auch etwa von Hans Sachs zu Späteren, namentlich Paul Rebhun, hin wahrnehmen, ohne die Schulung am Dialog, d. h. an der von der Aufführung abstrahierenden dramatischen Form, überhaupt denkbar sei. —

Aber wenn wir so die aufsteigende Linie der Dialogliteratur zum Konkreten, Volkstümlichen und Dramatischen fortschreiten sehen, so gehen auf der absteigenden Linie diese Errungenschaften allmählich wieder verloren, und der Dialog sinkt schließlich zur alten, humanistischen Farblosigkeit zurück. Das Streben der unmittelbaren Wirkung auf die Phantasie des gemeinen Mannes durch volle Volkstümlichkeit in Sprache und Einkleidung läßt nach; exklusiv protestantische Theologen, wie Martinus Bucer in seinen neun, einen dicken Quartband füllenden „Dialogi oder Gesprech von der gemainsame und den kirchenübungen" etc. von 1535 oder Johan Freder in seinem von Luther mit einer Vorrede versehenen „Dialogus, dem Ehestand zu ehren geschriben" (1545)[1]), machen den Dialog zum Werkzeug ihrer eignen Glaubensspaltereien, und die Voranstellung einer ausführlichen Inhaltsangabe in diesen und ähnlichen Dialogen legt schon von vornherein dem Stoff und dessen genauer Disposition nach verschiedenen Punkten den ausschließlichen Wert bei. Demgemäß sinken die Personen wieder zu Schemen herab und nehmen teilweise sogar wieder lateinische Namensformen an. Es entstehen Gespräche zwischen „Johannes" und „Antonius" (Goed. 75), „Hitoldtus" und „Petrucius" (Goed. 59), „Parrhasius" und „Eucharius" (Goed. 69); und das Verhältnis dieser Personen, das sich schon in den äußerlich-farblosen Anredeformen („Mein Antonius!" „Mein Adolf!" „Mein Petrucius!" „Mein Euchari!" „Lieber fründ Parrasi!") als ein bloß äußerlich gemachtes dokumentiert, verflüchtigt sich wieder zu der alten, konventionellen Urbanität der

[1]) Goed. 60, 1. 75.

erasmiſchen „Colloquia“, die in der immer wiederholten Beteuerung einer wer weiß wie alten Freundſchaft („Sihe, Lieber, ſihe, iſt nicht dieſes mein alter freund Pasquillus . . .“ — „Ich ſihe und erkenne dort hergehen meinen alten freund Hitoldt . . .“ — „Wiewol ich, wie vor gemeldet, mit andern geſchefften beladen, wil ich dir doch als einem, den ich lang zeit fur mein gunſtigen frundt gehabt, darinnen wilfaren“) ihren einzigen Ausdruck findet. Auch gibt der Verfaſſer ſich nicht mehr die Mühe, das Weſen und den Charakter der Perſonen im lebendigen Geſpräch ſelbſt uns vorzuführen, ſondern es wird beiſpielsweiſe von vornherein ihr Standpunkt als „Fridenrich der Evangeliſch“ — „Adolf der Widerteuffer“ (Goed. 58) feſtgelegt oder gar, wie in dem „Dialogus . . . vom zukünfftigen Concilio zu Mantua“ (Goed. 62a), dem Geſpräch ſelbſt eine ausführliche Erklärung, „wie der dreier Perſonen Namen zu verſtehen ſind“, mit einer ausführlichen Differenzierung ihres Standpunkts („Dieſer Phariſeer iſt Bapiſtiſch . . ., Zadduceus iſt ein roher, wüſter geſell . . ., Orthodoxus iſt ſo vil als ein rechtgleubiger . . .“) vorausgeſchickt, ſo daß ſie ſelber eben nur noch als abſtrakte Vertreter dieſes eingangs feſtgelegten Standpunkts, nicht mehr als lebendige Menſchen erſcheinen. Dieſe Veräußerlichung des Verhältniſſes der Perſonen muß ſich natürlich auch in ihrem ganzen Verkehr untereinander ausprägen, und man braucht nur den einfach-herzlichen Begrüßungen, mit denen ſich die Perſonen etwa bei Hans Sachs begegnen, den Eingang des Dialogs „Fama“ (Goed. 59) —: „Ich ſihe und erkenne dort hergehen meinen alten freund Hitoldt, iſt on zweifel neulich aus Hiſpania kommen . ., und nach dem er geſchickt und vieler Ding erfahren, wirt er mir vil ſagen künnen, was man allenthalb ſagt, darumb ich in gern ſihe und fürderlichen anſprechen wil“ etc. — gegenüberzuſtellen, um deſſen gewahr zu werden. Auch wird ein beſonderes Gewicht jetzt gerade auf den friedlichen Ton, auf den ruhig-gemäßigten Verlauf des Geſprächs gelegt, wie dieſes Streben nach Frieden auch ſchon in den Namen: „Fridlieb“, „Fridenrich“ proklamiert erſcheint. Die Perſonen ermahnen ſich ſelbſt: „du ſolt macht haben zu reden, was du wilt, allein enthalte dich ſcheltens, denn es dienet zu keinem frid!“ [1]), und Martinus Bucer ſchickt ſeinen ſchon erwähnten neun „Dialogi“ ſogar ein beſonderes Eingangsgeſpräch voran, in welchem die Perſonen ſich erſt einmal darüber klar werden, daß nur in friedlicher, ſanfter

[1]) Beiſpiel aus Goed. 62a.

Gemütsstimmung unter ihnen etwas zustande gebracht werden könne, so daß also das alte Streitelement des Dialogs, sein eigentlicher Lebenskeim, nun mit Bewußtsein abgelehnt wird. Und das völlige Nachlassen der dramatischen Kraft zeigt sich endlich in Stücken wie dem „Dialogus und gründtliche berichtung gehaltner Disputation im land zů Holsten ... vom Hochwirdigen Sacrament oder Nachtmal des Herren" (Goed. 62, 1), wo ganz im Sinne der „Wiedererzählungen" in den „Colloquia" des Erasmus die in Rede stehende Disputation, die auf dem Titel steht, mit ihrer antinomistischen Kraft (es handelt sich um die Disputation eines armen, einfältigen Kürschners mit Pfaffen und Schriftgelehrten von des Herren Nachtmahl) gar nicht mehr selber gegeben, sondern nur in Wiedererzählung zwei ganz gleichgültigen Personen, „Erhart" und „Hypolitus", — in dem bekannten, konventionell-freundschaftlichen Verhältnis —, in den Mund gelegt wird.

Wo aber überhaupt noch an der Form, an der Einkleidung ein Interesse sich zeigt, da greifen die Verfasser am liebsten auf die alten, einmal bewährten poetisch-allegorischen Fiktionen zurück, wofür die gerade in der Spätzeit des reformatorischen Dialogs wieder aufkommende Beliebtheit der „Pasquillus"-Gespräche[1]), deren erstes Vorbild wir in dem lateinischen Dialog zwischen Pasquillus und Cirus vom Jahre 1520[2]) erkennen, Zeugnis ablegt. Doch kommen daneben auch neue, freilich immer gleich leblose Fiktionen und Allegorien auf, die sich teils nur im Titel breitmachen, wie in dem Dialog „Fama" (Goed. 59), der in Wahrheit ein ruhiges Gespräch zwischen Petrucius und Hitoldus darstellt und nur in dem Titelholzschnitt, der in einer Vorrede ausgedeutet wird, jene Fiktion der Fama, als der „gemein sag", gewissermaßen als Entschuldigung für die Freiheit, mit der in dem Gespräch selbst über alle Dinge gesprochen wird, ausbeutet, — teils die Personengebung beeinflussen, so daß nun wieder Gespräche zwischen allerhand allegorischen Personen, zwischen „Deutscher Nation" und dem „alten Rolland" (Goed. 75, 1), zwischen Deutschland und der Hoffnung (Goed. 82) entstehen, wobei es sich natürlich, wie bei den alten Allegorien der Huttenschen Dialoge, wieder nur um die Personifikation eines

[1]) Vgl. Goed. 64. 70. 81. 83. 85. 86, 1, dazu den „Pasquillus" des Hans Sachs von 1554 (Archiv VII, 295 ff.).

[2]) Siehe oben S. 67, Anm. 3.

Prinzips, die Belegung eines abstrakten Standpunkts mit einem persönlichen Namen handelt, woraus in dem erstgenannten Gespräch beispielsweise das Bedürfnis entspringt, jene poetisch-allegorische Fiktion des „Rolland“ in einer Vorrede „zum Leser“ weitläufig zu erklären („Rolland ist ein großmütiger teurer Fürst gewesen in Sachsen . . .“ etc.). So zeugt auch das Wiederaufleben jener alten humanistischen Vorliebe für allegorisch-fiktive Einkleidungen, die an Stelle wirklich dramatischer Lebensgestaltung treten, für jenes allmähliche Wiederverlorengehn der konkreten Anschauung in der Dialogliteratur der Reformationszeit, denn jene Allegorien werden vom Verfasser gar nicht mehr als Personen geschaut, und es passiert beispielsweise in jenem erwähnten „Gesprech deutscher Nation mit dem alten Rolland“, daß anfangs zwar die Vorstellung Deutschlands als einer Frau (sie spricht von ihren Kindern etc.) zur Not aufrecht erhalten wird, schließlich aber Rolland das weibliche Geschlecht seines Widerparts ganz vergißt und die deutsche Nation mit einer männlichen Anrede, nämlich einfach mit dem geläufigen Allerweltswort „Lieber!“ belegt. Ja, einen völligen Rückfall in die alte unlebendige Art stellt endlich der schon in § 2 erwähnte „Dialogus Philalethis et genii, persona et voce Echus assumpta“ etc. vom Jahre 1545 dar, wo eines der spielerigen Motive der Erasmischen „Colloquia“, das dort, dem tändelnden Charakter des ganzen Werks entsprechend, immerhin einige Berechtigung hatte, verbunden mit der Vorstellung des „Genius“, der im Laufe der Zeit — im „Julius dialogus“, in der „Lutherisch Strebkatz“ — zu einem beliebten Träger jenes überlegen glossierenden Prinzips, wie es der Mercur im „Karsthans“ darstellt, geworden war, zur Einkleidung ernster Zeitfragen (der Befürchtungen für das bevorstehende Tridentinische Konzil etc.) verwendet wird. —

Nach alledem stellt, wenn wir nach einem zusammenfassenden Bilde suchen, die Dialogliteratur der Reformationszeit einen raschen, mächtigen Aufschwung und eine kurze, aber kräftige Blütezeit dar, die schon ums Jahr 1524 ihren Höhepunkt erreicht, und in welcher eine allseitige Eroberung des wirklichen Lebens und eine Darstellung desselben mit unmittelbarer dramatischer Kraft der Anschauung stattfindet, bis das Nachlassen der psychischen Erregungen der Zeit, aus deren Mutterboden diese Blüte aufgeschossen war, auch deren langsames Hinwelken nach sich zieht.

Beilagen.

I. Chronologie zur Dialogliteratur in der Reformationszeit.

Vorbemerkung.

Nachfolgende Chronologie ist als praktisches Hilfsmittel zu der im vorstehenden gegebenen Darstellung entstanden und macht keinerlei Anspruch auf absolute Vollständigkeit, sondern bezweckt im wesentlichen nur, einen Überblick über den Stand der gesamten Produktion und insbesondere auch über deren zeitliche Gruppierung zu geben, wodurch von vornherein schon die undatierbaren Stücke sich ausschieden. Diese sind jedoch der Vollständigkeit halber am Schlusse gleichfalls zusammengestellt. Bei der Datierung vieler zweifelhafter Stücke kommt, wie schon in einer Anmerkung unserer Darstellung erwähnt, die Autorität Schades und Böckings (a. a. O.) in Betracht, soweit nicht andere Gründe maßgebend waren. Der Bezug auf § 140 des II. Bandes von Goedekes Grundriß mußte auch hier überall aufrechterhalten werden. Bei allen in der vorstehenden Darstellung ausführlicher behandelten oder öfters erwähnten und also in besonderer Weise charakteristischen Stücken ist der Titel in — freilich verkürztem — Wortlaut in die Chronologie aufgenommen; überall da jedoch, wo es sich nur um eine Veranschaulichung des reichlichen oder spärlichen Flusses der Produktion zu einer bestimmten Zeit handelt, mußte die Angabe der Nummer des Stücks in dem betreffenden Paragraphen von Goedekes Grundriß genügen. Die zeitlichen Grenzen sind rein empirisch, aus äußerlich praktischen Rücksichten, gewählt, mußten aber auf jeden Fall um einiges weiter im Abstand genommen werden als der Zeitraum, den die vorstehende Darstellung umfaßt.

1500 (und 1520). Drucke des „Ackermanns aus Böhmen" (1399).
1512 oder 1513[1]). Murner „Der verloren Sune" (Anhang — „Nr. 48" — der 2. Ausgabe der „Schelmenzunft").

1513? (Fausti Andrelini) Julius dialogus.
1514.
1515.
1516. Lucians Dialoge deutsch von Veit Buerler (?).
1517. Hutten, Phalarismus (lateinisch und deutsch).
Hutten, Arminius (verfaßt)?
1518. Hutten, Aula.
Hutten, Febris I. (lateinisch und deutsch).
Erasmus, erste (unechte) Ausgabe der „Colloquia".
1519. Hutten, Fortuna.
Hutten, Febris II.
Erasmus, erste echte Ausgabe der „Colloquia".
1520. Hutten, Inspicientes } „Dialogi".
Hutten, Vadiscus }
„Pasquillus exul" (Böcking IV, 465. Goed. 5, 8) (lateinisch und deutsch).
„Bulla" (Böcking IV, 332).
Eckius dedolatus. — Dazu: „Decoctio" und „Eckius Monachus" (Böcking IV, 544).
„Philalethis diagolus".
(auf 1521, — sicher vor dem Wormser Reichstag): „Dialogi septem" (Böcking IV, 553).
1521. Hutten, Feber II. } deutsch } „Gesprächbüchlin".
Hutten, Vadiscus }
Hutten, Inspicientes }
Hutten, Bulla } „Dialogi novi".
Hutten, Monitor I. und II. }
Hutten, Praedones }
Hochstratus ovans. (in der Datierung schwankend bis gegen 1523 hin!).
„Auctio Lutheromastigum, dialogus" (dem „Murnarus Leviathan" angehängt. — vgl. Goed. § 134, 4b).
Karsthans.
Neu-Karsthans (nach Schade).
„Frag und Antwort Simonis Hessi und Mart. Lutheri" (lateinisch und deutsch) (vgl. Goed. 3a. — Böcking IV, 601 ff.).
„Cuntz und Fritz" (Goed. 1).
„Hans Tholl und Claus Lamp" (Goed. 14), (nach Schade noch 2. Hälfte 1520!).

[1]) Vgl. Matthias in seiner Ausgabe der „Schelmenzunft" (Halle 1890), S. VI/VII.

(1521.) Pfarrer und Schultheiß (Goed. 5, e).
„Apostolicum, Anglica" etc. (Goed. 5).
„Ain strafred und ain underricht" (Schade II, Nr. 20).
Gengenbach, Totenfresser.
(bis 1524?) Gengenbach, „Von drîen Christen".

1522. Erasmus, Colloquia (erweitert).
Güthel, „Ein selig neu Jahr" (Goed. 7e).
Güthel, „Wie christlich und evangelisch zu leben" (Goed. 7a). — [NB.: Goed 25 und Goed. 51, 1 sind nur a) ein Einzelabdruck des letzten Teils dieses Gesprächs, — b) eine Verfizierung dieses letzteren.]
„Kögelspil, gebracttiziert auß dem yeczigen zwytracht des glaubens" etc. (Goed. § 134, 7. [II, S. 221]).
Murner, Lutherischer Narr.
Goed. 8.
— 9.
— 15.
— 16.
— 17.
— 18.
— 19.

1523. Erasmus, Colloquia (erweitert).
„Sickingen vor des Himmels Pforten" (Goed. § 135, II, Nr. 8).
„Luther und die geschickte Botschaft aus der Hölle" (Goed. 22).
„Novella" (Goedekes „Gengenbach", 262 ff.).
[Neu-Karsthans nach Böcking.]
Goed. 20.
— 20, 1.
— 21.
— 23.
— 24.
[— 25 (nur ein Teilabdruck von Goed. 7a)].
— 26.
— 26, 1.

1524. Erasmus, Colloquia (erweitert).
—; Einzelübersetzung der „Uxor mempsigamos" von Stephan Rodt (Goed. 30, 1).
—; Einzelübersetzung der „Uxor mempsigamos": „Wie ein weyb iren man ir freuntlich sol machen gesprech" (vgl. Goed. II, S. 264 unten).
—; Einzelübersetzung der „Ichthyophagia" (?) (vgl. Goed. II, S. 264 unten).
Coban Hesses „Dialogi Tres".
Karlstadt, „Misbrauch des Sakraments" (Goed. 31).
Eberlin v. Günzburg, „Mich wundert, daß kein Geld im Land ist".

(1524.) Hans Sachs, I. } „Vier Dialoge von Hans Sachs", ed. Reinhold
„ II. } Köhler.
„ III. }
„ IV. }

„Münch und Beck" (Goed. 37).
„Barfüßermünch und Löffelmacher" (ſ. Beilage II).
„Schwabacher Kaſten" (Goed. 29).
„Frag und Antwort von zweien Brüdern" (Goed. 35).
„Fuchs und Wolf" (Goed. 5, 8).
„Underred des Bapſts und ſeiner Cardinelen" (Goed. 40).
„Klag und Antwort v. luther. und bepſtiſchen Pfaffen" (Goed. 35, 1).
(oder 1525): „Von der gült" (Goed. 11, 1).
(auf 1525): Lutheriſch Strebkatz.
(auf 1525): Triumphus veritatis (Schade II, Nr. 22).
Goed. 10.
— 11, 2.
— 27.
— 28.
— 32.
— 33.
— 34.
— 36.
— 38.
— 39.
— 42. (Nach der Erwähnung des Nürnberger Reichstags (1523) als vergangen aller Wahrſcheinlichkeit nach in dies Jahr gehörig.)
— 48.

1525. „Wegſprech gen Regenspurg" (Goed. 50).
„Edelman, Münch und Curtiſan" (Goed. 9, 1).
„Bauer mit Frauenbruder Münch" (Goed. 44).
Goed. 41. [Nach Panzer[1]).]
— 43.
— 45.
— 46.
— 49.
[Goed. 47 iſt nur eine neue Auflage von Goed. 39.]

1526. Erasmus, Colloquia (erweitert).
Niklas Manuel, Barbali.
Goed. 51.
— 51, 1 (nur Verſifizierung des letzten Teils von Goed. 7a).
— 52.
— 54a[2]).

---

[1]) Im Allgemeinen litt. Anzeiger 1801, S. 406.

[2]) 54a iſt bei Goed. auf 1526 datiert; entſtanden muß es ſchon 1525 ſein:

(1526.) Goed. 54 b.
1527. Erasmus, Colloquia (erweitert).
Goed. 55.
1528. Georg Agricola, Bermannus ſ. d. r. m.
Niklas Manuel, „Krankheit der Meſſe".
Goed. 56.
1529. Erasmus, Colloquia (erweitert).
Hutten, Arminius herausg.
Güthel, „Von den ſtraffen und plagen . . . [der Juden]" [1]). (S. Beilage II!)
(?): „Ein klegliche Botſchafft . ." (Schade II, Nr. 23 = Goed. § 146, S. 340, Nr. 7c).
1530. Erasmus, Colloquia (erweitert).
1531. Erasmus, Colloquia (erweitert).
Seb. Franck, Überſetzung eines italieniſchen Streitgedichts (Säufer, Hurer und Spieler) (Goed. § 105, 11).
„Bockſpil Martini Luthers" (ſ. o. § 7, Seite 136, Anm.).
1532.
1533. Erasmus, Colloquia vollſtändig.
Goed. 57.
— 58.
1534. „Martin Luthers Klagred" etc. (ſ. Beilage II!).
Goed. 59.
1535. Goed. 60.
— 60, 1.
1536. Goed. 61.
— 62(a).
1537. Goed. 64.
1538. Cochlaeus, „Heimlich Geſprech" [Goed. § 147, Nr. 139a (a). — ed. Holſtein, Halle 1900].
Goed. 63.
— 65.
1539. Erasmus Alberus, „Das Ehbüchlin" (wörtliche Überſetzung von des Erasmus „Uxor mempſigamos") (Goed. § 156, 9).
Goed. 66.
— 66, 1.
1540. Paul Rebhun, „Klag des armen Manns von Sorgenvol".
1541. Erasmus Alberus, „Von der Schlangen Verführung" (Goed. § 156, 18).
Goed. 67.
— 68.
— 69a.

Es heißt einmal: „Und gſchehen iſt in dieſem jar", und dabei die Randnote: „MDXXV".

[1]) Vorrede datiert von 1527!

(1541.) (?) Goed. 69 b.
1542. „Drei neue und luſtige Geſpreche" (Goed. § 142, Nr. 154).
„Geſprech der Teufel und etlicher Kriegsleute" (Goed. § 142, Nr. 155).
1543.
1544. Goed. 70.
— 72.
— 75 (lateiniſch).
1545. Juſtus Alberti, Überſetzung der „Colloquia" des Erasmus (nicht vollſtändig!).
„Dialogus Philalethis et genii, perſona et voce Echus aſſumpta" etc. (Berlin, Kgl. Bibl. X f. 7889) (ſ. o. § 2, S. 17).
„Radtſchlag des allerheiligſten Vaters Babſts Pauli III. . . ." (Berlin, Kgl. Bibl. Y p. 8841) (ſ. o. § 1, S. 6).
(oder 1546): „Combiszt" (Goedekes Gengenbach 292 ff.).
Goed. 75 (deutſch!).
1546. Erasmus Alberus, „Ein Dialogus . . . vom Interim" (Goed. § 156, 20).
Hans Sachs, „Ein wünderlicher dialogus und newe zeittung" (Schnorrs Archiv XI, S. 60 ff.).
(nach Goed.): „Der Hurenwirt" (eine Aufarbeitung von Goed. 50. — Mitgeteilt Schade III, S. 271 ff.).
Goed. 75, 1.
— 76.
— 77.
— 78.
— 79.
— 81.
— 82.
1547. Goed. 71 (Johann Friedrich wurde in der Schlacht bei Mühlberg, 24. April 1547, gefangen!).
1548. Goed. 84.
1549.
1550 (oder ff.): „Bileamsſeſel" (Goedekes Gengenbach 310 ff.).
(oder ff.): „Julius dialogus", deutſch (vgl. Böcking IV, S. 425).
1551. Goed. 79, 1.
— 84, 1.
1552. Goed. 85.
— 86, 2.
1553.
1554. Hans Sachs, „Pasquillus" (Schnorrs Archiv VII, S. 295 ff.).
Wickram, „Ungerathner Sohn" (ſ. o. § 1, S. 4, Anm. 1).
1555. Wickram, „Trunkenlaſter" (ſ. o. § 1, S. 4, Anm. 2).
Wickram, „Irreitend Pilger" [1]).

---

[1]) Enthält als Eingang im 1. Kapitel Zwei Geſpräche eines betrübten

1556. Neue Auflage der Albertiſchen Erasmus-Überſetzung.
1557. „Pasquillus vom ſaltzburgiſchen Bawrngjaid“ (Goed. 86, 1. — Schade I, 145).
Goed. 88.
1558.
1559. Erasmus Alberus „Jeſusbüchlin“ (Goed. § 156, 14).
Goed. 80 (vgl. Schade I. Nr. 15).
1560.
1561.
1562.
1563.
1564.
1565.
1566.
1567. Goed. 89.
1568.
1569. Goed. 88, 1.
1570. Goed. 90.
— 90, 1.
1571. Petrus Meckel, „Ein ſchön geſpreche“ etc., ſ. o. § 1, S. 4.
. . . .

(Undatierte Stücke.)

„Ex obscurorum virorum ſalibus cribratus dialogus“ etc. (Böcking, 1. Suppl. 303—316).
„Dorfbauer von Dudenhoffen und Stiftglöckner zu Speier“ (ſiehe Beilage II!).
Goed. Nr. 2.
— „ 3, 1 (paßt dem ganzen Ton nach am beſten zu den Stücken von 1524).
— „ 4.
— „ 5, 1 (= Goed. 53; ſ. Berichtigungen in Beilage II!).
— „ 5, 2 (auf jeden Fall nach 1520, da eine Anſpielung auf den „Eckius dedolatus“. — Im übrigen nach der darin bekämpften Eckſchen Schrift zu datieren).
— „ 5, 4.
— „ 6a.
— „ 6b.
— „ 10, 1.
— „ 11.
— „ 12.

Witwers („Arnolt von Prag“) mit dem Tode, der ihn ſeiner Gattin beraubt hat, und mit Frau Stunde, die des Todes Inſtrument geweſen, welche auf der Anregung des „Ackermanns aus Böhmen“ von 1399 beruhen. — (Reimpaare.)

Goed. Nr. 13 (= Schade III, 207 ff.).
— „ 26, 2.
— „ 62, 1.
— „ 73.
— „ 74.

II. Ergänzungen und Berichtigungen zu § 140 von Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung".

a) Ergänzungen.

I. Prosadialoge.

1. Eyn freüntlichs gesprech zwischen eynem Parfußer münch auß der Provintz Osterreich, der Observantz, und einem Löffelmacher mit namen Hans Stößer, gar lustig zů lesen, und ist der recht grund. —
— Holzschnitt (koloriert): An einem Tisch sitzt der Löffelmacher mit einem Gesellen; vor ihm steht der Bettelmönch; draußen sieht man einen zweiten Bettelmönch mit einem Esel, von einer Bäuerin mit einem Besen bedroht.
(Dem Verfasser bekannt aus einem lauter Flugschriften des Jahres 1524 enthaltenden Sammelband der Nürnberger Stadtbibliothek.)
2. Von den straffen und plagen, die etwan Gott uber die Jüden, und auch lang zeit, ytzt aber ynn sonderheit uber uns Christen, hat verhangen und ausgehen lassen, Ein kurtze liebliche unterrede: . . . Caspar Guthel, Ecclesiastes zu Eisleben. 1529.
— Personen sind: „Jude" und „Christ". Die Vorrede ist von 1527 datiert.
(Berlin, Kgl. Bibl. C u. 2967.)
3. Ein vast schoner Dyalogus od' gesprech Büchlein, eines dorff Bawern von Dudenhoffen, uñ eines stifft Glöckners zů Speier, mitt eynander redende (vast wol mit der geschrifft gegründet) Gar nütz, schön und lustig eynem iedē Christen menschen zu lessen.
— Holzschnitt: Die beiden Unterredner mit übergeschriebenen Namen als isolierte Figuren einander gegenübergestellt.
(Berlin, Kgl. Bibl. C u. 9508.)

II. Gereimte Gespräche.

Martin Luthers Klagred daß er so gar nit hippen oder schenden kan. Und darneben, wie er disse kunst des holhippens von einem holhipper oder hippenträger, lernet und uberkompt, und mit demselbigen um das hippenfaß spielt, uñ im das abgewint, die kunst und das faß

darvon tregt. Zuletzt, wie er vom holhipper ausgehipt wird, und wie im derselbig ein widerrüf thůt. 1534.

— Holzschnitt: Luther und der Holhipper auf dem Hippenfaß die Würfel werfend.

Personen sind: Luther und der Holhipper, dazu ein „Kriegsman" und „der Meuchler" (aus Luthers Schrift: „Wider den Meuchler . . .").

(Berlin, Kgl. Bibl. Yp. 7701. 8°).[1])

Notiz:

Die Vorlage von Goed. 5, 1 (53) ist:

„Dialogus inter clericum et militem supra dignitate papali et regia".

— Holzschnitt: Der König von Frankreich (Bourbonenlilien) mit Zepter und Krone.

(Berlin, Kgl. Bibl. C e. 200.)

b) Berichtigungen.

Goed. 47: ist nur eine neue Auflage resp. ein Nachdruck von Goed. 39. (Wittenberg, Hans Lufft, 1525.)

Goed. 25: ist nur ein Sonderabdruck des letzten (Anhangs-) Teils von Goed. 7a, des Gesprächs zwischen Meister und Schüler, das nach dem Abgang des „Dreschers" mit Aufstellung von sieben zu beherzigenden Punkten noch angehängt ist. Vielleicht ein Druckerunternehmen. — Jenes Anhangsgespräch beginnt in Goed. 7a mit dem Bogen L.

Goed. 51, 1: ist nur eine niederdeutsche Versifizierung des in Goed. 25 einzeln abgedruckten Schlußteils von Goed. 7a und geht vermutlich direkt auf Goed. 25 zurück.

Goed. 71: kann eigentlich gar nicht der Dialogliteratur zugezählt werden, sondern gehört vielmehr mit den historischen Volksliedern zusammen. Es ist eine poetische Wechselrede zwischen Moritz und Joh. Friedrich, in welcher der erstere den letzteren vergeblich wegen seines Unrechts (der Gefangennahme Joh. Friedrichs) um Verzeihung bittet.

Goed. 77: ist kein Dialog sondern eine fortlaufende Erzählung, die, nicht ohne Anklänge an die Leidensgeschichte Christi, von der Einkerkerung eines Bauern wegen hussitischen Verdachts und der Verantwortung desselben vor einer Synode von Geistlichen berichtet.

---

[1]) Der Verfasser kann sich nicht verbürgen, daß das hier bezeichnete Stück nicht doch vielleicht in dem Winkel irgend eines Paragraphen des Goedeke, wo man es nicht vermutet, sollte Unterschlupf gefunden haben.

Goed. 33: ist überhaupt kein Dialog, sondern benutzt die Beliebtheit der dialogischen Gattung nur als Anlockungsreklame im Titel.

Goed. 39 (und 47. s. o.): ist überhaupt kein Dialog, sondern reiner Traktat, nur daß die Überschriften über die einzelnen Kapitel in Form von Fragen des Lesers an den Autor gekleidet sind.

Goed. 26: ist kein Dialog, sondern nur die Entgegnung auf eine Schrift Joh. Fabers unter der Einkleidung, daß sich sieben Bürger der Stadt Zürich zusammengetan und die gedachte Schrift dergestalt unter sich verteilt haben, daß jeder einen Teil davon vornimmt und unter seinem Namen die Entgegnung darauf folgen läßt.

Ähnlicher Natur wie dieses Stück sind auch Goed. 55, Goed. 5, 4.

Goed. 5, 1 und Goed. 53 sind identisch (ein Versehen?).

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Probefahrten

Erſtlingsarbeiten aus dem Deutſchen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köſter

Sechſter Band

Ahasver-Dichtungen ſeit Goethe

Von

Albert Soergel

R. Voigtländer's Verlag in Leipzig, 1905

1619

Meinen Eltern

Für die bereitwillige Unterſtützung, die ich bei den Königlichen Bibliotheken zu Berlin, Dresden, München, Stuttgart, der K. K. Hofbibliothek Wien, den Großherzoglichen Bibliotheken zu Weimar und Darmſtadt, den Univerſitätsbibliotheken zu Gießen, Göttingen, Greifswald, Heidelberg, Jena, Leipzig, Straßburg, der Rothſchildſchen Bibliothek in Frankfurt a. M., der Stadtbibliothek in Breslau gefunden habe, ſage ich meinen verbindlichſten Dank. Zu gleichem Danke bin ich folgenden Herren verpflichtet, die mir freundliche Auskunft über ihre eigenen Werke gegeben, ſie mir zum Teil überſandt haben oder mir verſchollene Werke aus ihren Privatſammlungen zugänglich gemacht haben: Herrn Profeſſor Heinrich Bulthaupt, Bremen, Herrn Dr. Paul Bornſtein, Hamburg, Herrn Hans Eſchelbach, Köln, Herrn Dr. Rudolf Fürſt, Prag, Herrn Albert Geiger, Karlsruhe, Herrn Dr. Raché, Hamburg, Herrn Dr. Wilhelm von Scholz, Weimar, Herrn Dr. med. Stumme, Leipzig, Herrn Paul Wilhelm, Wien, Herrn Dr. Wolter, Lublinitz i. Schl., Herrn Georg Zapf, Bodenbach, Hern Richard Zoozmann, Berlin.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung . . . . . 1—4

Stoffgeschichtliche Untersuchungen: nach ästhetischen und kulturhistorischen Gesichtspunkten. Vollständigkeit. Das Ahasverproblem. Wertschätzung. Literatur.

Die Sage . . . . . 5—17

Faust—Luther—Ahasver. Urbilder: Johannes. Malchus-Marcus. Nero. Cartaphilus. Buttadeus. Jan Baudewyn. João d'Espera em Deus. Das erste deutsche Volksbuch: Charakteristik des Buches und seines Helden. Weiterbildungen. Das französische Volksbuch.

Ahasver in der Volkspoesie . . . . . 17—20

Fehlen Deutschlands. Französische, niederländische, englische, bretonische Volkslieder. Die berühmte französische Complainte. Holzschnittkunst.

Ahasver in der Kunstpoesie bis zu Goethes und Schubarts Fragmenten . . . . . 21—24

Dogmatische Theologie — Rationalistischer Hochmut. Ahasver als komische Person in Frankreich und England. Anton de Huerta. Wachsende satirische Elemente gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Goethe und Schubart. Die Sage als dichterischer Vorwurf 24—31

Die jungen Genies. Fragmente als Lösungsversuche. Gründe. Natur der Sage; innere Widersprüche und Schwierigkeiten. Schubart—Goethe: Ähnlichkeiten und Differenzen.

Übersicht über die Entwicklung der Sage in der Dichtung von 1774 bis etwa 1870 . . . . . 31—34

Todespoesie . . . . . 34—38

Vom 17. bis 19. Jahrhundert.

Weltgeschichten . . . . . 39—42

Reichards Roman. M. Hellers „Briefe". Histoire du Juif errant, écrite par-lui-même.

Von 1800 bis etwa 1870.

Seite

In christlichem Geiste . . . . . 43 — 57
Anekdotische Verwertung als Mahner, Warner, Schutzgeist. A. W. Schlegel. Arnim. Horn. Klingemann. Wilh. Jemand. Technik der Verwendung. Laun. Eduard von Schenk. In Frankreich: Caignez. Eugène Scribe. — Hauff. Bekehrungsgeschichten: Auerbacher. Andersen. Joukoffsky. Weltuntergangsgedichte: Neumann. Trautmann. Stehling. Paludan-Müller.

Ahasver als Vertreter des jüdischen Volkes . . . . . 57 — 65
Ahasver, eine Allegorie für das Jüdische Volk. Judenfrage. Auerbach. Gutzkow und Ahasver. Rosenfeld. Joel Jacoby. — Christliche Bearbeiter: Gutzkow. Chamisso. Pfizer. Ingeman. Andersen. Alexander von Württemberg. — Heinrich von Levitschnigg.

Politische Tendenzen . . . . . 65 — 71
Karl Beck. Quinets Tablettes. Die deutsche Form des politisierenden Ahasver. Freiherr von Maltitz. Ludwig Köhler. Jeitteles. Diepenbrock. — Parodien: Johannes Nariscus. Blaul.

Weltschmerz . . . . . 71 — 88
Elegische Klagen. Schreiber. Wordsworth. Wilh. Müller. Béranger. — Byron und Shelley. Linkshegelianer. — Sarah Norton. Lenau. Mosen. Zedlitz. — J. G. Fischer. Menzel. Seidl. Hauthal. Mommsen. Duller. Röse. Theremin. Quinets Ahasvérus.

Soziale Tendenzen . . . . . 88 — 90
Diepenbrock. Sue.

Zeitgemälde und Weltgemälde . . . . . 91—100
Croly. Kuffner. Dumas (père). Hamerling. Heller. Gervinus.

Von etwa 1870 bis 1904.

Übersicht über die Entwicklung der Sage in der Dichtung. 101—103

Satiren . . . . . 104—109
Skeptische Stellung gegenüber dem Stoffe. Beispiele. Griesebach. Parodien und Satiren. Eichrodt. Baumbach. Mauthner. Gutzkow. Zoozmann. Dehmel. Sylvester. Silberstein. Brachvogel.

Nachklänge . . . . . 110—115
Anekdotische Verwertung: Müller. In christlichem Geiste: Eschelbach. Schottelius. Povinelli. Soendermann. Kachellek. Seeber. Bulthaupt. Politische Tendenzen: Gehrke. Weltschmerz: Bleibtreu. Bierbaum. — Wallace.

Zwei entgegengesetzte technische Lösungen der 70er und 80er Jahre . . . . . 115—119
Technische Verwertbarkeit. Wahrscheinlichkeit. Stileinheit. Loslösung des Ahasverproblems von der Figur des ewigen Juden. — Herrig. Haushofer.

Seite

Die moderne Judenfrage . . . . . 120—124
Nach 1848. Judenhetze der 70er, 80er, 90er Jahre. Der „neue" Ahasver. Mauthner. Heyermans. Rosée. Meyke. Jaffé. — Lepsius.

Entwicklungs- und Wiedergeburtsgedanken . . . . . 124—134
Carmen Sylva. Zoozmann. Tod und Unsterblichkeit. Goethe. Wiederkehr. Wilbrandt. — Ahasver der Wiedergeborene: Vorläufer: Madach, Schack. Weingartner. Kains Schuld und ihre Sühne. Lienhard.

Individualistische und sozialistische Tendenzen . . . 135—141
Maurice von Stern. Johanna und Gustav Wolff. Renner.

Ahasver als Typus des erdentreuen Menschen . . . . 142—144
Wittich. Stern. Geiger. Holz. Bornstein. Benzmann. Kirchbach. Madjera.

Schluß.

Ahasver als modernes Symbol. Parallelen und Kontraste . . . . . 145—150
Rückblick. Verwirrende Fülle unbefriedigender Lösungen. Doppelte Auffassung Ahasvers. Ahasver als modernes Symbol. Symbol einer Übergangszeit. Eklektische Züge. Vorbilder: Kain, Judas, Don Juan, Prometheus. Ahasver und Faust bei Marlow, Stolte, Heller, Grisebach, Schoenaich-Carolath, Paul Wilhelm, Hector Sylvester. Der Goethesche Fausttypus als moderner Menschheitstypus. Ahasver und Christus. Christus als Menschheitstypus, als modernes Symbol. Innere Vieldeutigkeit der Christusgestalt.

Anmerkungen . . . . . 151—154

Bibliographie . . . . . 155—172

Die Sternchen und Kreuze verweisen auf die kurzen Anmerkungen unterm Text, die fortlaufenden Zahlen auf die am Schlusse des Buches beigegebenen erweiternden Anmerkungen.

Einleitung.

Stoffgeschichtliche Untersuchungen wie die folgende, die auf der breiten Grundlage möglichst vollständigen Materials der Behandlung eines Stoffes in einer Literatur nachgehen, können nach zwei Seiten hin Aufschlüsse ergeben und haben nur, wenn sie dies nach einer oder nach beiden Richtungen hin tun, einen wissenschaftlichen Wert. Entweder: sie dienen literarisch-künstlerischer Erkenntnis. Sie gelten dem glücklichen oder unglücklichen Ringen mit einem Gegenstande, der Künstlern eine Aufgabe stellt. Sie verfolgen seine Veränderungen durch Kunstformen und -epochen, Stilformen und -prinzipien. Sie geben etwa im besten typischen Falle eine Geschichte der Wandlungen eines Stoffes, der in vielen Durchgangsstadien alles Widerspruchsvolle, Zufällige abstößt, Neues, seinem Wesen Entsprechendes anzieht, bis daß er in *der* oder *den* ihm adäquaten Kunstformen mit geheimnisvoll innerer Notwendigkeit gestaltet wird, sich zu gestalten scheint. Der Gedanke des Kunstwerkes beherrscht solche Forschungen. Natürlich nicht eines zeitlosen! Aber zeitlich bedingte Einflüsse werden nur insofern berücksichtigt, als sie für Dichterindividualitäten tiefe Bedeutung hatten und ihnen wert schienen, auch künstlerisch geklärt zu werden. Und dieser Einschränkung entsprechend wird keine absolute Vollständigkeit der Behandlungen erstrebt, sondern eine relative, ideelle wirklicher Kunstleistungen.

Oder: stoffgeschichtliche Untersuchungen dienen kulturhistorischen Interessen, sind in erster Linie allem zeitlich Bedingten zugewandt. Sie sehen zum Teil von der künstlerischen Bewältigung eines Stoffes ganz ab, schildern vielmehr, wie in ihn Zeittendenzen manchmal übermächtig eindringen, ihn umformen, wie Produkte dieser Art Rückschlüsse auf politische, geistige, soziale, religiöse Strömungen gestatten,

die solche literarisch vielleicht nicht gelungenen Werke zu wertvollen Kulturdokumenten ihrer Zeit stempeln. Hier ist eher eine quantitative Vollständigkeit des Materials zu fordern. Kann doch schon die häufigere oder seltenere Wahl eines Stoffes, der sich mit Zeitanschauungen durchtränken läßt, charakteristisch für eine Epoche sein!

Demnach verdienen die Ehre einer Bibliographie, die mehr relativ oder mehr absolut vollständig sein soll, eigentlich nur die Stoffe, die eine individuelle künstlerische Behandlung ermöglichen, oder in denen Zeittendenzen ihren Niederschlag gefunden haben, nie und nimmer jene, die, wie z. B. der Konradinstoff, fast nur zu zeit- und kunstlosen Massenbearbeitungen im traditionell erstarrten Stile entschwundener Zeiten die unglückliche Veranlassung waren. Sie einer umfangreichen Bibliographie zu würdigen, ist kaum mehr als ein literarischer Sport, zumal dann, wenn kein charakterisierender Text erläuternd die Hieroglyphenreihe der Titel deutet. Den Vorzug der Vollständigkeit macht die einfache Erfahrung illusorisch, daß das unendliche Meer des uninteressierten Dilettantismus kein statistisches Bureau, geschweige denn ein einzelner ganz ausschöpfen kann. Somit bleibt als Endresultat derartiger Bemühungen das kärglich schmale Verdienst zäher, aber auch unfruchtbarer Sitzarbeit, die entsagungsreichen Fleiß und methodisch geschulten Spürsinn an nichtige Dilettantenprodukte verschwendet.

Wer eine Geschichte der dichterischen Bearbeitungen des Ahasverthemas schreibt, scheint gegen den Vorwurf geschützt, er wende seine Aufmerksamkeit einem literarisch unbedeutenden Gegenstande zu, der Dichtern keine Aufgabe stelle. Denn seit der Zeit etwa, wo Gervinus*) von einem Künstler der Zukunft einen Ewigen Juden ersehnt hat, der als eine organische Fortsetzung der Faustdichtung Goethes Faust einst würdig an die Seite treten werde, schallt Ahasvers Ruhm allerorten. Man ist gewöhnt, ihn zu den größten Stoffen aller Literatur zu rechnen. Man hat nie gesagt, weshalb; nur eine dunkle Phantasie- und Gefühlsvorstellung von etwas unfaßlich wunderbar Ergreifendem hat die Beurteiler geleitet. Daß beinahe anderthalb Jahrhunderte kein innerlich oder äußerlich abgeschlossenes überragendes Kunstwerk zu schaffen vermocht haben, hat der Verehrung für den Stoff keinen Eintrag getan. Immer erschallt derselbe Hymnus als Prolog zu einem neuen mehr oder

---

* Gesch. der Deutschen Dichtung[5]. V, 130 f.

minder mißglückten Ahasver. Und selbst Dichter, die an ihm gescheitert sind, haben den staunenden Aufblick bewahrt, huldigen ihm, wie die abgewiesenen hundert Freier der begehrenswerten, aber spröden Königstochter im Märchen. Seit mehr als einem Menschenalter etwa nicht ohne Ausnahme. Wie im Märchen der spröden Schönen Herzensleere und -kälte vorgeworfen wird, so hat 1867 der Schubartbiograph und -herausgeber Gustav Hauff* dem Ahasverstoffe die Tiefe abgesprochen und über die Ärmlichkeit der Motivierung manches beherzigenswerte Wort gesagt. Hatte selbst Gervinus** den Stoff des Faust als „an sich viel poetischer" bezeichnen müssen, so verneinte 1880 Gaston Paris*** die Möglichkeit einer glücklichen dichterischen Verwertung der Sage vom Ewigen Juden gänzlich und nannte Helbigs† Arbeit über ihre poetische Wandlung und Fortbildung „un magasin de curiosités".

Das Urteil ist wahr und falsch, als ästhetisch kritisches für viele Werke leider nur zu wahr. Aber der französische Forscher konnte aus Helbigs breiten Inhaltsangaben, die manches Barocke zu sehr in den Vordergrund zu drängen schienen, nicht herauslesen, was an individuellen Künstlerbekenntnissen und noch mehr an Zeitgehalt in den Dichtungen verschlossen war. Mehr als der Ästhetiker kommt der Kulturhistoriker auf seine Kosten. In den Ahasverdichtungen spiegeln sich große Bewegungen der Zeit. Als der tiefe Schatten des Goethischen Faust auf die jüngere Generation fiel, wandte sie sich Fausts Sagenbruder Ahasver zu. Was man sonst als Mangel empfunden hätte, die Unsicherheit, die verschwimmende Konturen erzeugt, ward als Vieldeutigkeit, als Vorteil begrüßt. Die Gestalt schien sich den kühnsten und heterogensten Kombinationen anzupassen. Zwischen dem Geiste, der die Zeit bewegte, und dem, was man sich unter Ahasver vorstellte, in ihn hineinlegte, knüpfte man enger und fester die heimlichen Fäden nächster verwandtschaft-

---

* Die Sage vom Ewigen Juden und ihre dichterische Behandlung. Deutsches Museum. 17. Jahrgang (1867). I, 72—82, 102—118.

** Gesch. der Deutschen Dichtung[5]. V, 131.

*** Le Juif-Errant, zuerst in der Encyclopédie des Sciences Religieuses publiée sous la direction de F. Lichtenberger. Paris. Tome VII (1880), p. 498 bis 514. Jetzt in Légendes du moyen-âge. Deuxième édition. Paris 1904. p. 149—186. Dazu Seconde étude (1891). p. 187—221.

† Friedrich Helbig: Die Sage vom „Ewigen Juden", ihre poetische Wandlung und Fortbildung. Berlin 1874.

licher Beziehungen. Die eigenartige Natur der Sage schien das beinahe notwendig zu verlangen. In seltsamem Kontraste stand hier zu der Weite des historischen Rahmens die Armut des überlieferten Stoffes. Was lag näher, als dem Leben des ewigen Wanderers durch das einen Inhalt zu geben, was dem eigenen Leben einen Inhalt gab? So verknüpft sich wie selten die Forderung künstlerischen Gestaltens mit dem Zwange der Umwandlung des Stoffes im Sinne der Zeit. Und so eng ist die Verbindung, daß auch die Betrachtung dieser Versuche keine reinliche Scheidung zwischen ästhetischer Würdigung und kulturgeschichtlicher Bedeutung aufrechterhalten kann.

Alle bisher erschienenen nicht gerade sehr umfangreichen „Übersichten" über Ahasverusdichtungen, von Helbig (1874), Gorius (1874), Conway (1881), Suchomel (1882—83), Violet (1886), Rosenkranz (1894), Eschelbach (1896), beschränken sich auf einige wichtigere, meist deutsche Werke. Sie geben chronologisch geordnete Inhaltsangaben, keine Analysen. Sie ersticken im Stofflichen und machen selten einen dürftigen Versuch, die einzelnen Erscheinungen zu Gruppen zusammenzuschließen, sind also das am wenigsten, was sie eigentlich sein wollen, „übersichtlich". Sie schreiben sich kritiklos reichlich aus, legen an die Werke einen einseitig ästhetischen Maßstab und haben im Urteil weder Feingefühl, noch gesunde Weitherzigkeit. Dagegen würdigt Rudolf Fürsts* „kleiner Rundblick" (1904) die Dichtungen ruhig klar und verständig liebevoll und zeigt auch hier und da kleine Ansätze zu innerlicher Anordnung des Stoffes [1]).

Der vorliegende Versuch will vollständiger und dabei übersichtlicher sein. Er will den Erscheinungen dadurch, daß er sie möglichst in Verbindung mit individuellen Erfahrungen oder Zeitanschauungen bringt, den Charakter gänzlich zusammenhangsloser Experimente nehmen, dabei aber den Gründen nachgehen, die das Gelingen einer wirklich überragenden Ahasverdichtung bisher verhindert haben und wahrscheinlich immer hindern werden.

---

* Ahasver-Dichtungen. Das literarische Echo. Sechster Jahrgang. Heft 21 u. 22. Sp. 1467—1477; 1539—1549.

Die Sage.

1587 erſcheint das erſte Volksbuch vom Doktor Fauſt, der dem Teufel ſich verſchrieb und ihm verfiel. Die Hiſtoria vom „weitbeſchrenten Zauberer vnnd Schwartzkünſtler“ erzählt zum „ſchrecklichen Beyſpiel, abſcheuwlichen Exempel, vnd treuwhertziger Warnung“ ein Anhänger des erſtarrten Proteſtantismus; von einem Zweifler berichtet ein Gläubiger. Aber aus den ſeltſamen Abenteuern leuchtet doch insgeheim das Huttenbekenntnis der neuen Luſt am Leben, Entdeckerwonne und die Freude über die Erforſchung aller Gründe am Himmel und auf der Erde hervor. Charakteriſtiſche Tendenzen der neuen Zeit finden in Fauſts Geſtalt einen ſymboliſchen Ausdruck.

Aber Fauſt umfaßt nur die eine Seite der geiſtigen Mächte des großen 16. Jahrhunderts. Ungefähr zu der Zeit, als der hiſtoriſche Fauſt auftaucht, ringt die Seele des jungen Luther verzweifelnd in religiöſer Inbrunſt. Später erweckt der aus heißer Sehnſucht nach Erlöſung geborene Notſchrei des Glaubensgewiſſen einen lauten Widerhall in der deutſchen Welt. Hundert Jahre danach, fünfzehn Jahre nach der erſten Fixierung der Fauſtſage, erzählt ein neues Volksbuch von einem Manne, der in Glaubensgewißheit und Erlöſungsſehnſucht des jüngſten Tages harrt, von Ahasver, dem ewigen Juden. Aber die Zeiten ſind nicht mehr die des jungen Luther. In dogmatiſches Gezänk hat ſich die freie Herzensreligion unduldſam verengt. Und ſo macht der proteſtantiſche Verfaſſer Ahasver nur zum lehrhaft dogmatiſchen Apologeten von Chriſti Heilstat. Darum iſt der Zuſammenhang mit dem Geiſte des 16. Jahrhunderts viel mehr ahnend zu erfaſſen als beim Fauſtbuche. Und auch ſonſt iſt das jüngere Volksbuch im Nachteil. Es hat nicht den glücklichen Gegenſatz zwiſchen dem Erzähler und ſeinem Helden: ein Gläubiger berichtet von einem Gläubigen. Es hat nicht ein Urbild oder einen

Urtypus, sondern mehrere; Ahasvers Urbilder sind nicht historisch, sondern verschwimmen im Dämmerlichte mittelalterlicher Legenden.

In der Ahnenreihe des ewigen Juden[2]) stehen obenan zwei Zeugen des Leidens Christi, ein Jude und ein Heide, ein „wartender" Gerechter und ein „wartender" Sünder. Der gerechte Jude ist Jesu Lieblingsjünger Johannes, der zur Belohnung, bis daß der Herr wieder kommt, den Tod nicht schmecken wird *. In der Legende lebt er fort, nicht als der Donnersohn der synoptischen Evangelien, sondern als ein milder Greis mit der Botschaft der Bruderliebe auf den Lippen, und wird als dereinstiger Streiter im Kampfe gegen den Antichrist zugesellt den beiden ewigen Menschen des alten Bundes, Henoch, dem legendarischen Träger einer ersten geistigen Kultur und dem eifernden Propheten Elias.

Der „wartende" Sünder aber ist jener Diener des Hohenpriesters, der Christo bei dem Verhöre vor Kaiphas einen Backenstreich versetzte. Man sieht in ihm eher einen Heiden als einen Juden. Denn eine spätere Tradition verschmilzt ihn mit dem Kriegsknechte Malchus, dem Petrus im Garten von Gethsemane ein Ohr abhieb und dem es Christus wieder heilte. Er ist gefesselt an den Ort seiner Schandtat; er läuft um die Säule, an die Christus bei seiner Geißelung gebunden war und versucht sich vergebens den Tod zu geben, indem er sein Haupt an die Säule stößt. In Italien und namentlich in Sizilien ist die Erinnerung an ihn noch wach. Dort heißt er Marcus, und ein Gedicht vom Marcu disperatu läßt ihn grausam realistisch mit seiner Eisenfaust Christus so ins Gesicht schlagen, daß alle Zähne im Munde springen. Man leiht diesem herzlosen, undankbaren Peiniger des Herrn auch äußerlich grausame häßliche Züge. Heißt es doch noch heute in Sizilien sprichwörtlich von einem häßlichen Menschen: „Havi 'na faccia di lu judeu Marcu**!"

---

* Anlaß zur Bildung der Legende gaben die Stellen: Matth. 16, 28. „Wahrlich, ich sage Euch: Es stehen allhie etliche, die werden den Tod nicht schmecken, bis daß sie des Menschen Sohn kommen sehen in sein Reich." Johannes 21, 20 ff. „Petrus wandte sich um, und sah den Jünger folgen, welchen Jesus lieb hatte, der auch an seiner Brust am Abendessen gelegen und gesagt hatte: ‚Herr, wer ist es, der dich verrät?' Da Petrus diesen sah, spricht er zu Jesus: ‚Herr, was soll aber dieser?' Jesus spricht zu ihm: ‚So ich will, daß er bleibe, bis ich komme, was geht es dich an? Folge du mir nach.' Da ging eine Rede aus unter den Brüdern: ‚Dieser Jünger stirbt nicht.'"

** Giuseppe Pitrè: Fiabe Novelle e Racconti Popolari Siciliani raccolti ed illustrati. Palermo (1875). Bd. I, Nr. VI. Ciclo leggendario evangelico: L'Ebreo

In den ersten christlichen Jahrhunderten begünstigte die grausige Erinnerung an den blutigen Schatten Neros die Bildung solcher und ähnlicher Legenden. In der geängstigten Phantasie der jungen Gläubigen verschmolz ihr furchtbarster Peiniger mit dem Antichristen fast zu einer Person. Hatte selbst Tacitus* berichtet: „Viele ersannen, viele glaubten, er lebe noch", so war die christliche Legende apokalyptischen Geistes fest davon überzeugt, daß Nero nicht sterbe, nicht sterben dürfe, sondern aufbewahrt werde für die Tage des letzten schwersten Kampfes, ein Gegenbild zu Christus, Johannes, Henoch, Elias[8]).

Jahrhundertelang gehen solche Überlieferungen nebeneinander her, bis daß schließlich, wohl im 13. Jahrhundert, wahrscheinlich unter der starken Einwirkung apologetischer Tendenzen — denn schon beginnen Zweifel an christlichen Dogmen laut zu werden — aus ihnen die neue Gestalt des Cartaphilus geschaffen wird, die später eines der Urbilder des ewigen Juden ward. Von Cartaphilus erzählt am frühesten ein Mönch der Abtei St. Albans in England, Roger von Wendower, in seinen Flores Historiarum. In die Abtei kam im Jahre 1228 ein Erzbischof aus Großarmenien, der als erster nach dem Westen genauere Kunde von jenem merkwürdigen Manne brachte, der in Großarmenien, zurückgezogen, fast wie ein Heiligtum verwahrt, lebte. Als Christus nach dem Verhöre vor Pilatus aus dem Richthause zur Kreuzigung abgeführt wurde, versetzte ihm an der Pforte der Türhüter des Prätoriums und des Pilatus, Carthaphilus, verächtlich mit der Faust einen Schlag in den Nacken. Spöttisch drängte er ihn mit dem Zuruf: „Geh doch, Jesus, geh doch schneller, was zögerst du?" zu größerer Eile. Traurig sah ihn Jesus an und verdammte ihn mit den strafenden Worten: „Ich gehe, du aber wirst warten, bis ich komme," zu einem ewigen irdischen Leben in quälendem Schuldbewußtsein. Sobald Carthaphilus das hundertste Lebensjahr erreicht hat, wird er wieder zum dreißigjährigen Manne, der er in Christi Todesjahr war. Seitdem ihn Ananias zum Christentum bekehrt hat, heißt er Joseph. Daß er

---

Errante, Malco etc. p. CXXXI—CXXXVIII. — A. d'Ancona: Romania XII (1883) p. 112. — S. Morpurgo: L'Ebreo errante in Italia, Firenze 1891. In Collezione di operette edite ed inedite publicate dalla Libreria Dante in Firenze. — Alfred Ruhemann: Die Sage vom ewigen Juden in Italien. Nord und Süd. 75. Bd. (1895). S. 67—84.

* Hist. 2, 8.

noch lebt, gilt als ein Glauben forderndes Zeugnis für die Wahrheit der christlichen Lehre. Der ganzen Figur haftet der Geist an, der sie schuf. Joseph ist ein stiller Mann von heiligen Sitten und heiliger Rede, das Ideal eines Mönches; er spricht nur, wenn er gefragt wird und steht namentlich Bischöfen und frommen Männern Rede. Er berichtet von der Kreuzigung, der Auferstehung, von den mit Christo Auferstandenen, vom apostolischen Symbolum und dessen Einteilung, von der Predigt der Apostel. Er weist Geschenke zurück und ist mäßig in Kost und Kleidung. Er hofft auf Gnade, da er unwissentlich fehlte. Aus entlegenen Gegenden wallfahrtet man zu ihm, um sich zu erbauen.

Von diesem Wundermann in Armenien erzählt man sich nun bald im Westen hier und da. Etwas verworren kommt von ihm eine fabelhafte Kunde zu dem oder jenem Chronisten, und man erkennt, wie die Sage eben erst sich ausbreitet, leicht daran, daß entstellende Einzelzüge nur die ungefähre Kenntnis des Erzählers von einer Person verraten, die zu Christi Zeiten lebte, zu ihm während seiner letzten Stunden in irgendeine Beziehung trat und darum den Tod bis heute nicht finden konnte. Wenn da der Erzbischof von Tournai, Philipp Mouskes*, in seiner Chronique rimée aus dem Peiniger Christi einen der vielen Neugierigen macht, der sich das seltene Beispiel der Kreuzigung eines „falschen Propheten" nicht entgehen lassen wollte und darum die Juden, die den Herrn zum Tode führten, bat, auf ihn zu warten, so will uns die Strafe ewigen Lebens für diesen armen Teufel etwas hart und unmotiviert erscheinen. Und gar völlig unverständlich wird sie uns in einem italienischen Gedichte aus dem Jahre 1274. Da drängt ein Mitleidiger Jesu zu größerer Eile, weil er ihn den Schlägen der rohen Henkersknechte entziehen will, und doch wird dem, der „pietosamente" zu Christus gesprochen hatte, von diesem die Antwort:

«Io anderò
Et tu m'aspetta k'io tornerò**.»

Sonst aber ist gerade Italien das europäische Land, in dem der wunderliche Mann am schnellsten heimisch wird. Schon im 13. Jahrhundert spielen Schriftsteller und Dichter auf ihn als auf eine

---

* Die Stelle ist abgedruckt bei Neubaur: S. 109—110.

** Für dies und die folgenden Zeugnisse: Romania XII, 112. Morpurgo. Ruhemann.

bekannte Figur an. Er heißt hier nicht Joseph oder Cartaphilus, sondern mit Beziehung auf sein Verbrechen Buttadeus, der Gottstoßer*. So möchte Philipp von Novara scherzhaft so lange leben wie „Jehan Boute Dieu"; so erhofft und erwartet der einstige Freund und spätere Gegner Dantes, der Dichter Cecco Angiolieri, um seinen unbändigen Haß gegen seinen Vater austoben zu können, in einem Sonette für diesen ein gleiches Los; so wünscht auch Niccolo de Rossi den schlechten Regenten seiner Vaterstadt Treviso zur Strafe ein längeres Leben als Buttadeo.

Wenn aber einer in jenen Tagen die Geschichte des Buttadeus erzählte, so war es die Geschichte eines „wartenden" Sünders. Fast immer lauten Christi Worte: „Du wirst mich erwarten, bis daß ich wiederkehre**." Dagegen ändert die fortbildende Phantasie des Volkes die Strafe mehr und mehr um in ein Wandern. Malchus lebte unter der Erde, an den Ort seiner Tat gefesselt, womöglich hinter drei oder neun verschlossenen Türen. Joseph-Cartaphilus kam über Armenien kaum hinaus. Johannes Buttadeus wird zunächst zum Wallfahrer. 1267 zog er, auf einer Fahrt zum heiligen Jakobus begriffen, durch Forli, so versichert der Astrolog Guido Bonatti aus Forli. Dann war Buttadeus in den Jahren 1310 bis 1320, während derer er verschiedene Teile Italiens durchpilgert hatte, von vielen erblickt worden. Ein ganz neues Gesicht aber nimmt er in einem handschriftlichen Berichte eines gewissen Antonio di Francesco di Andrea aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts an.

Zum ersten Male tritt Buttadeus handelnd, nicht nur leidend auf. Äußerlich bleibt er ein Mönch. Er trägt das Gewand eines Bruders vom dritten Orden des heiligen Franziskus mit der charakteristischen Kapuze, umgürtet sich mit einem Stricke und geht mit bloßen Füßen. Wenn er von seinem Leben erzählt, schlägt er die Augen nieder und zerdrückt ein paar Tränen. Aber das, was er sonst tut, ist nicht Mönchesart. Während eines argen Schneesturms im Gebirge rettet er zwei Kindern das Leben, indem er mit

* So Gaston Paris und d'Ancona: Romania X 212, 214. Grässe denkt mit Beziehung auf tad, hebräisch תַּד = „Mutterbrust" an den Jünger, der an des Herrn Brust lag. (?) Falsch die Deutung von P. Cassel: (S. 51) Buttadeus=Buddha.

** S. Romania X, 213—214 und bei Morpurgo die Zeugnisse von Mariano von Siena, Guido Bonatti, und die Bemerkung von Sigismondo Tizio zu den Gemälden des Andrea di Danni.

ihnen durch die Luft entfliegt. Dann entpuppt er sich als Schatzkenner. Abenteuerliche Schicksale heften sich an seine Fersen. In Vicenza wird er beinahe als Spion gehängt, aber die Stricke reißen. Mönche nehmen ihn gefangen, aber er entschwindet. Er zeigt sich allwissend, kennt Vergangenheit und Zukunft. Er macht selbst einen Humanisten wie Leonardo Bruni so verdutzt, daß er erklärt, „dieser müßte entweder ein Engel Gottes oder der Teufel sein, denn er wisse alles und verstehe alle Sprachen". Einem heimlichen Sünder redet Giovanni ins Gewissen. Er wirkt als Wunderarzt, er kann sich sichtbar und unsichtbar machen, er gibt sogar politische Prophezeiungen. Was ihn aber grundsätzlich von dem alten Cartaphilus-Joseph unterscheidet, ist die große Unrast. Es darf an einem Orte nur vier Tage weilen. Christi Fluch lautet bei ihm: „Du wirst ebenso schnell gehen, als du mich erwarten wirst." (E tu andrai tanto tosto che tu m'aspetterai.) „Und so trabt er durch die Welt, bis Gott die Lebendigen und die Toten richten wird in seiner Majestät und im Tale von Josaphat. Möge er für uns beten, damit Gott uns unsere Sünden vergebe, und er uns zum Himmel eingehen lasse. Amen!" So schließt der Bericht Antonios. Aus dem wartenden heidnischen Sünder, dem „ewigen Heiden", wie Lessing den alten Cartaphilus genannt hat*, wird allmählich der wandernde ewige Jude.

Und zum Juden wird hier und da auch der Träger der Malchuslegende. Nicht immer, besonders nicht im Anfang. Da gehen die Sagen von Buttadeus-Cartaphilus und Malchus-Marcus nebeneinander her. Das allein erhalten gebliebene Personenverzeichnis eines provenzalischen Mysteriums führt neben Buttadeus Malchus auf**. Später aber beeinflussen sich beide Sagen gegenseitig. Malchus erhält im 16. Jahrhundert Eigenschaften von Buttadeus. Obwohl er im Hause des Hannes oder des Pilatus in einer Grotte bis zum Bauch in der Erde steht und auch sonst dem wartenden Sünder gleicht, nennt er doch alle Besucher bei Namen, kennt ihre Heimat und beherrscht wie Buttadeus alle Sprachen. Und zu Cartaphilus, Joseph, Buttadeus, Malchus, Marcus gesellt sich in dem Reiseberichte des Jan Aerts aus Mecheln aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts eine geheimnisvolle Persönlichkeit ähnlichen

---

* Sämtl. Schr.[3] XVI, 223.

** Gaston Paris: Légendes p. 193, 194.

Schlages in einem Juden, namens Jan Baudewyn. „Sorgsam bewacht hinter acht hölzernen und einer eisernen Tür lebt er in Jerusalem. Nur mit Genehmigung des Sultans kann man ihn sehen. Er darf sich keinem Ungläubigen zeigen, da die Blicke des Gefangenen mit übernatürlicher Gewalt jeden zwingen, den christlichen Glauben anzunehmen. Jan Baudewyn war einst Besitzer eines Hauses außerhalb von Jerusalem. Er stand auf der Schwelle, als Christus mit dem Kreuze beladen vorbeikam. Beim Anblicke des Erlösers flammte sein Herz vor Zorn auf; er schalt den Gottmenschen, indem er ihm zuschrie: „„Vorwärts, vorwärts, schon längst hättest du diesen Weg gehen müssen!““ Jesus wandte sich zu ihm und sagte: „„Ich werde gehen, und du wirst stille stehen, und jedes Jahr wirst du nach meiner Rückkehr fragen.““ Tatsächlich fragt er in jedem Jahre, ob der Mann mit dem Kreuze noch nicht zurückgekehrt ist. Aber nur einmal, am Charfreitage, denn sonst schweigt er. Sein Aussehen erregt Grauen, wie das des Markus. Er ist völlig nackt, sein Körper ist mit langen Haaren bedeckt. Er verharrt regungslos, nur seine Augen rollen, und man vernimmt deutlich die Atemzüge seiner Brust. Das Zimmer, in dem der Jude bis zum Ende der Welt wartet, liegt genau an dem Orte, wo er den Heiland verspottete*.“

Während hier Altes und Neues durcheinander geht, kennt man in Portugal schon im 16. Jahrhundert den „wandernden“ Juden. Er heißt João d'Espera em Deus. Wie in Italien spielen hier Dichter auf ihn an. Sá de Miranda (geb. 1495) erzählt, daß er nie lache. War Buttadeus in dem Bericht des Antonio ein Mensch von übernatürlichen Geistesgaben, so erscheint der Jude bei Jorge Ferreira de Vasconcellos († 1582) als Repräsentant der Volksweisheit, als Erfinder oder Verbreiter aller sprichwörtlichen Redensarten, mit übermenschlichem Wissen reich gesegnet**.

So bleibt die Sage von einem ewig lebenden, wandernden Juden durch das 16. Jahrhundert lebendig, als ein Besitz von Italien, der pyrenäischen Halbinsel, vielleicht der Bretagne. Aus Deutschland und Frankreich fließen in jenen Tagen die Berichte spärlich oder fehlen ganz. Einmal, im Anfang des Jahrhunderts, taucht der seltsame Mann zu Königinhof in Böhmen auf. Da ist er

* Neubaur: Neue Mitteilungen S. 8 f.

** Neubaur: Neue Mitteilungen S. 19 f. zitiert noch die Dichter Lobo und Antonio Prestes.

dem Leineweber Kokot behilflich, einen Schatz zu finden, wovon ihm angeblich Kokots Urgroßvater vor sechzig Jahren Kunde gebracht hatte. Nur stehend genießt er dort die Speisen, die sein Wirt ihm reicht. Die Figur trägt viele Züge des italienischen Buttadeus. Und italienischen Erinnerungen verdanken wir wohl auch Holbeins Bild, mit dem Arnim später sein Drama Halle und Jerusalem zierte. Im stillen aber schafft die große Zeit im Kampf um eine neue Religion und eine neue Weltanschauung unbewußt auch an dieser Gestalt weiter, die so mannigfache Elemente unausgeglichen in sich barg und die Entwicklung vom herzlos rohen Kriegspatron zum stillen Mönch und fürsprechenden wundertätigen Heiligen, vom Charlatan zum Weltweisen schon durchgemacht hatte. Religiöse Fragen traten ins Zentrum. Neben Predigern erstanden Agitatoren und Propheten. Weltuntergangsgerichte und Prophezeiungen vom Antichrist erschütterten und ängstigten fromme Gemüter. Leidenschaftliche Polemik griff das auf. Als Antichrist bezeichnete Luther den Papst, der Papst Luther. Überall schlugen die Flammen heiligster innerer Glut hoch empor. Bis zum Wahnwitz stieg die Begeisterung, bis zu trunkenem Lallen. Dann kam der Umschlag, die Erschöpfung in der Nüchternheit, die Erstarrung in Spitzfindigkeiten. Dem persönlichen Kampfe um ein neues Leben folgte der logisch formale kleinliche Streit um ein neues Dogma. Als nun spät, zu spät, 1602 unsere Sage novellistisch fixiert wurde, war in ihr vom heiligen religiösen Herzensfeuer nur ein ferner Schimmer, vom „goldnen Kelchwein des Gefühls" nur ein karger Tropfen zurückgeblieben. Das neue Volksbuch erschien unter dem Titel: Kurtze beschreibung vnd Erzehlung | von || einem Juden | mit Namen Ahasverus: etc. Gedruckt zu Leyden | bei Christoff || Creutzer. Das Motto ist Matth. 16, 28. „Warlich, ich sage euch | es stehen allhie || etliche | die werden den Todt nit schme | cken, biß daß sie deß Menschen Sohn | kommen sehen in sein Reich. || " Spätere Drucke fügen hinzu eine „Erinnerung an den christlichen Leser von diesem Jüden", in einem Anhang etwa noch das authentische Urteil des Pilatus über Christus, den Diskurs vom langen Leben der Menschen, der freigeistige Zweifler an Ahasvers Existenz bekehren soll, den Bericht über die zwölf jüdischen Stämme, ihre Vergehen gegen Christus und ihre Strafen dafür: alles Ergänzungen, die auch für die Beurteilung der Haupterzählung aufschlußreich sind, lehrhaft trocken geschrieben, mit offenem Judenhaß.

Dreierlei ist zu beachten:

Erstens: Die Erzählung stammt aus protestantischen Kreisen. Ausdrücklich wird auf die katholische Legende von den Siebenschläfern und „dergleichen Historien" hingewiesen, die „in Papistischen schrifften angezogen werden".

Zweitens: Der Verfasser ist geistlich gesinnt. Nichts beweist das mehr als seine Polemik gegen die Volksbücher, gegen die Schriften vom „Marcolpho | Pfaffen vom Kalemberge | Fincken Ritter | Eulenspiegel | Fausto | Fortunati Seckel vñ wünsch Hütlein", die er „Narren possen", „ergerlich" und unnütz nennt. Seine Schrift hingegen enthalte nichts Ärgerliches oder Böses und erwecke „zimliche andacht bey gutherzigen Leuten vnd frommen Hertzen".

Drittens: Der Inhalt des Buches ist mindestens in der mitgeteilten Version nicht populär. Denn die Eingangsworte lauten: „Weil dieser zeit bey vns alhie nichts newes zuschrieben | will ich euch etwas altes | welches doch bey vielen mit verwunderung | für etwas newes gehalten wirdt: erzelen | ".

Literarisch will das Buch nicht viel bedeuten. Es erhebt sich um nichts über die Volksbücher, die es verdrängen soll. Der Verfasser gibt an, was er von dem nachmaligen Bischof von Schleswig, Paul von Eitzen, der 1542 zu Hamburg mit dem ewigen Juden zusammentraf, über diesen erfahren hat, und fügt dem mageren Berichte noch hinzu, was er aus anderer Munde über Ahasver zu sagen weiß. Die Erzählung ist nicht frei von Wiederholungen, überhaupt lose. Ganz evident ist die Abhängigkeit von der alten Cartaphiluslegende; für gewisse gleiche Züge kehren fast dieselben Wendungen wörtlich wieder. Matthäus Parisiensis († 1259), der Rogers Flores in seine Chronik aufgenommen hatte, scheint die Quelle zu sein. Der überlieferte Stoff ist ärmlich für ein Leben, das Jahrhunderte umspannt. Um so mehr gilt es, die Bestandteile hervorzuheben, an denen die Phantasie des Volkes und seiner Dichter weiterspinnend arbeiten konnte.

Zunächst: Der Verfasser gab die Geschichte eines Fluches. Ahasverus — der Name ist von verschiedenen Perserkönigen* des Alten Testamentes entlehnt, scheint aber auch als Vorname im 17. Jahrhundert nicht unbekannt gewesen zu sein** — Ahasver, ein Schuster

* Für Kambyses: Esra 4, 6; Astyages: Daniel 9, 1; Xerxes: Esther 1, 1.

** Simon Dach: Hg. von Hermann Österley. Stuttgart 1876. S. 78 und öfter: Ahasverus Schmittner oder Schmitner. — S. 157, 191, 321, 786, 896:

in Jeruſalem, der Prieſtern und Schriftgelehrten zugetan war, hielt den neuen Propheten Jeſus für einen Ketzer und Verführer. Wie ſie tat er ſein Beſtes, daß dieſer Verführer vertilgt werde. Ahasver hilft mit Jeſus fangen, läßt ihn vor die Hohenprieſter und Pilatus ſchaffen, klagt ihn an, ruft wie der Pöbel das Kreuzige über ihn, bittet für Barrabas, geht freudig nach Haus, ſagt es ſeinem Geſinde und ſtellt ſich, ſein Kind auf dem Arm, vor die Tür ſeiner Schuſterwerkſtatt. Jeſus kommt vorbei und lehnt ſich etwas an das Haus. Ahasver ſchilt ihn und ruft ihm herzlos zu, ſich von dannen zu packen. Da ſieht ihn Jeſus ſtark an und ſpricht ungefähr: „Ich will ſtehen und ruhen, du aber ſolt gehen.“ Er muß ſein Kind niederſetzen; es leidet ihn nicht im Hauſe. Er ſieht Chriſtus am Kreuze ſterben und kann nicht mehr nach Jeruſalem zurück. Weib, Kind und Geſinde hat er nie wieder erblickt. Er durchzieht ein Land nach dem andern. Nach einigen hundert Jahren findet er Jeruſalem zerſtört.

Und dann: das Buch gab von Ahasver ein Bild. Es ſchildert ihn als einen großen Mann von fünfzig Jahren, mit langem, über die Achſel herabhängendem Haar, der dürftig mit einem Rock, einem Mantel und an den Knien zerriſſenen Hoſen bekleidet iſt, der auch im härteſten Winter barfüßig geht. Unverändert ſchreitet er durch Raum und Zeit, ein ewiger Wanderer, ein ewiger Pilger. Etwas Dämoniſches haftet an ihm, etwas Flackerndes. Man iſt nicht vor ihm ſicher; er iſt hier und da; er redet zu allen in ihrer Sprache.

Für das Empfinden des Volkes iſt das äußere Kleid nichts nebenſächlich Zufälliges. Es deutet auf das innerſte Weſen ſeines Trägers. Das Kleid des Büßers verrät eine büßende Seele. Für dieſe iſt der Verfaſſer des Volksbuches kein neuer Interpret. Kein zerknirſchtes Bekenntnis, kein Schrei nach Erlöſung, kein ſchluchzender Ton ergreift mit der urſprünglichen Gewalt des Erlebten unſer Herz. Perſönliche Züge fehlen faſt ganz oder gewinnen wenigſtens nicht perſönlichen Ausdruck. Wie wenn das 16. Jahrhundert nicht exiſtiert hätte, erſteht der Cartaphilus des 13. neu in alter trockener Lehrhaftigkeit. Der Theologe ſpricht aus Ahasver, wenn er Gottes Ratſchluß etwa in dem Sinne deutet, Gott wolle ihn vielleicht „biß am Jüngſten tag | als ein lebendigen zeugen des Leiden Chriſti

---

Ahasverus von Brandten. — S. 302. Ahasveri, Dieterichen von Tettawen, Jöhnlein.

zu mehrer vberzeigung der Gottloſen vnd ungleubigen — in ſpäteren Drucken ſpezialiſiert er das für die Juden — alſo erhalten." Er hört Gottes Wort gern und redet von ihm. Er nennt mit großer Andacht und großem Seufzen den Namen Gottes; er duldet keine Läſterrede, und hört er einen bei Chriſti Leiden und Wunden fluchen, ſo erzittert er darüber und drohet mit grimmigem Eifer. Das iſt der einzige Zug, der ihn ein wenig lebendig macht, in eigener Bewegung zeigt. Und daneben ein anderer: er verteilt die Almoſen, die man ihm reicht, unter die Armen, ſehr fein: der Mann der Herzloſigkeit wird zum Manne des Mitleids. Schließlich in Gottergebenheit und Frömmigkeit verhüllt ein müder Laut voll tragiſcher Reſignation. Der ernſte, nie lachende Wanderer ſehnt ſich aus dieſem elenden Leben und dem ſchnöden Jammertale der Erde hinaus nach der Ruhe des Todes.

Es iſt nun ſehr lehrreich zu verfolgen, welche Züge die Volksphantaſie weiterbildete, welche ſie nicht veränderte, welche ſie fallen ließ. In wenigen Jahren war die Sage von Deutſchland aus über ganz Weſteuropa verbreitet. Außerhalb Deutſchlands nahm ſich ihrer ſofort nicht nur die Holzſchnittkunſt wie bei uns, ſondern auch die Volkspoeſie an. Die Geſchichte des Fluches ließ man faſt überall beſtehen, aber am Bilde ſchuf man weiter. Klingt doch ſchon das Schlußwort der erſten deutſchen Ausgabe: „Dieſer Mann oder Jud | ſoll ſo dicke Fußſolen haben | das mans gemeſſen | zweyer Zwerch Finger dick geweſen | gleich wie ein Horn ſo hart wegen ſeines langes gehen vnnd Reyſen | " wie der phantaſtiſche Zuſatz eines fabulierenden Setzers. Man gibt Ahasver einen rieſigen Wanderſtecken, meiſt ſtark und grob, der ſein Haupt überragt, Manſchetten, ſo groß, daß ſie ihm über die Spitze des kleinſten Fingers reichen. Bald iſt er ein großer kräftiger Mann, bald ein kleines, graues, abgelebtes Männchen, das um Brot bettelt. Der Fluch wird verſchärft. Ahasver wird unſtäter. Im Volksbuche hielt er ſich wochenlang in Hamburg auf, und man kam zu ihm wie zu Cartaphilus. Jetzt darf er an keinem Orte länger wie drei Tage weilen, am Herde nicht raſten, unter keinem Dache ſchlafen, kaum im Freien auf einem Steine oder auf Eggen, deren Spitzen gegeneinander gekehrt ſind, eine kurze Nachtſtunde ruhen. Nur ſtehend darf er etwas genießen. Ja, ſelbſt beim Gottesdienſt läßt man ihn bald vor- bald rückwärts ſchreiten. Er wird dämoniſcher und erhält namentlich in Frankreich in gewiſſen Gegenden etwas Koloſſales. Sein Schatten reicht eine

halbe Stunde weit. Ahasver tritt die Erbschaft Gargantuas an. Der ungeheure Stein im Walde zu Jaunais wird zum Sandkorn, das der ewige Jude einst von seinem Schuhwerk löste. Er findet Eingang in die Schar der alten im Sturmwind wandernden Götter, Dämonen, guten und bösen Geister, deren das Volk weithin noch unvergeßlich mit Ehrfurcht oder Grausen gedachte. Er nimmt Züge an aus der Sage vom wilden Jäger und von Wodan. Man sieht ihn in Donner und Blitz unheimlich durch den Wald gehen. „C'est le Juif errant qui passe", so heißt es noch heute in der Picardie und Bretagne, wenn es stürmt und wittert. Wie einst dem Buttadeus traut man auch ihm Kenntnis der Zukunft zu. Man verbindet mit seinem Erscheinen hier und da die Ahnung kommenden Unglücks. Kurz ehe Heinrich IV. ermordet ward, war Ahasver aufgetaucht. Man läßt ihn heraustreten aus seinem bescheidenen Glaubensleben, und auf die Geschicke der Menschen Einfluß gewinnen. Er verflucht eine Stadt wegen ihrer Sittenlosigkeit, und sie geht zugrunde. Man stellt ihn in stolzer Haltung einem Großen der Welt gegenüber: der Prinz von Condé erfährt seinen Tadel, weil er die Waffen gegen den König, seinen Herrn, und die Königin, seine Mutter, erhoben hat. Man benutzt Ahasvers Leben als passenden Rahmen für stofflich interessante Mitteilungen. Man führt den Passus, daß er allerhand Geschichten, vor allem aus orientalischen Landen wisse, näher aus. Man läßt ihn — in England — erzählen vom Brande Roms und Nero, von Mahomet, Saladin, Soliman, Bajazet, Tamerlan, Skanderbeg. Das beste, für die Zukunft einflußreichste Beispiel solcher stofflicher Vergröberung bildet das französische Volksbuch, die Histoire admirable, die wahrscheinlich noch im 17. Jahrhundert entstand.

Zunächst macht sie das Leben des ewigen Juden zu einem Stück Religionsgeschichte, wie sie sich die fromme Legende zusammengereimt hatte. Das Buch beginnt mit Adam und seiner Vertreibung aus dem Paradiese. Der Legende getreu wirft Adams Sohn Seth aus der Ferne einen wehmütigen Blick auf das Paradies und pflanzt jenen Baum, der später das Holz zum Kreuzesstamme liefern sollte. Die Kindheitsgeschichte Jesu wird meist nach den apokryphen Evangelien berichtet und Ahasver eine, wenn auch bescheidene Rolle darin zuerteilt. Fast völlig übergangen wird die Leidenszeit, ganz kurz die Verfluchung dargestellt; denn dem ewigen Juden ist dies Kapitel unangenehm. Dann aber folgen abenteuerliche Reiseberichte, die so unklar und ungeographisch Länder und Städte durcheinander-

werfen wie die Reiseabschnitte im Faustbuche. Der ewige Jude findet Gelegenheit, über merkwürdige Sitten, Kulte, Gebräuche zu reden, auf die er wie ein Gebildeter auf Barbarismen herabschaut. So führt das Buch den modernen ewigen Juden als angenehmen Legendenerzähler wie als rationalistischen Plauderer ein, und damit auch der Dämon zu Wort komme, der ewige Jude von einst, so regt es die Phantasie an, wenn es zum Schluß erzählt, wie dieser Mann sich den Tod ertrotzen wollte, aber ihn in Jerusalem nicht finden konnte, nicht in der Schlacht, nicht auf dem Meere.

So stofflich roh nun auch dies geschichtliche Potpourri sein mag, so hat doch die Histoire admirable für die Zukunft die Anregung zu den ersten Versuchen künstlerischer Gestaltung und Füllung des tausendjährigen Lebens gegeben.

Ahasver in der Volkspoesie.

Der lehrhaft fromme Geist des Volksbuches fand allmählich in der Volkspoesie seine Vertiefung zum Persönlichen. Voll warmen Mitleids nahm man sich vor allem in Frankreich, Flandern und in der Bretagne des armen Erdenwallers an. Das deutsche Geburtsland schweigt. Denn die wenigen Verse auf der Rückseite des Titelblattes zum „Wunderbarlichen Bericht", jene Verse*, die für den Inhalt des Buches und seinen Helden Stimmung machen sollen, kommen nicht in Betracht. Das darf nicht merkwürdig erscheinen. Im protestantischen Deutschland wird Ahasver sehr bald nur zum gelehrten theologischen Streitobjekt. Man vergißt darüber schließlich ganz, daß ein Protestant die Sage im Volksbuche fixiert hatte. Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts rechnete Johann August Ephraim Goeze** die Sage zu den „vielen abgeschmackten Fabeln", die im Papsttum erdacht wären, um dem „einfältigen Volke Achtung gegen die Religion beyzubringen". Viel innerlicher steht zu der im

* Neubaur, S. 74.

** Nützliches Allerley aus der Natur und dem gemeinen Leben für allerley Leser von Johann August Ephraim Goeze. Erstes Bändchen. Leipzig 1785. S. 79—85 der ewige Jude.

Grunde mittelalterlichen Legendengestalt des ewigen Juden das schlicht wundergläubige, im besten Sinne „einfältige" katholische Volksempfinden. Ihm ward Ahasver sehr schnell als eine Art von seltsamem Heiligen vertraut und gar lieb.

Schon die erste Übersetzung des deutschen Volksbuches ins Französische gab eine Complainte* des ewigen Juden bei. Sie erzählt von seinem Auftreten in Frankreich. Zwei Edelleute treffen ihn in der Champagne. Das Gedicht ist prosaisch, ohne Einheit. Bald spricht der Dichter, bald der ewige Jude. Noch ist der Ton trocken, ohne Ergriffenheit, wie auch der Hinweis auf die apologetische Bestimmung am Schlusse:

Quand l'univers je regarde et contemple,
Je crois que Dieu me fait servir d'exemple,
Pour tesmoigner sa mort et sa passion,
En attendant sa résurrection.

die Abkunft von der Prosa des Volksbuches nicht verleugnen kann. Daß der ewige Jude wandern muß, wird oft gesagt; aber es liegt keine Steigerung darin, ob ein Dritter es berichtet, oder ob es der ewige Jude selbst berichtet. Die nächsten Klagen**, die meist an einen Besuch des ewigen Juden in der oder jener Gegend anknüpfen, werden persönlicher. Mehr und mehr lösen sie sich in Monologe auf. Sie haben nicht den schwerfälligen Rhythmus der ersten Complainte, sind lebhafter, bald hastend, bald stockend. Sie werden leidenschaftlicher im Ton, und der aus Unkenntnis einst Fehlende wird jetzt zum grimmigen Prediger in der Wüste, Gottes Zorn den verstockten Sündern verheißend. Und zum Reue- und Bußprediger macht ihn auch ein niederländisches Volkslied***, das sein Auftreten in England schildert. Ein Engel verkündet ihm, daß der Herr Pest und teure Zeiten über England verhängen will. Da zieht er durch das Beispiel seines eigenen Lebens mahnend und warnend durch London. In England selbst ist er durch ein Volkslied bekannt, das bei Percy steht†. Das Gedicht zeichnet sich durch eine breite Eingangsschilderung von Christi Leiden aus. Scharf hebt sich gegenüber der liebreichen Heilandsgestalt der herzlose Schuster ab. In der Bretagne wird die ganze Histoire admirable ohne Konzentration in einem

* Bibliographie 1.
** Bibliographie 2, 3, 4, 5.
*** Bibliographie 10.
† Bibliographie 11.

sogenannten „Güerz" von 180 Strophen in Verse gebracht*. Marktschreierisch den Volkshaufen um sich rottend, hebt der ewige Jude seine Geschichte an. Es fehlen nicht die abenteuerlichen Erfahrungen auf seinen seltsamen Reisen. Dazwischen stehen mitleiderregende Klagen und eine feine captatio benevolentiae durch die Verkündung des Ruhms der bretonischen Städte. Wie wohl man dem ewigen Juden in jener Gegend gesinnt ist, in der eine wirklich fromme Bevölkerung heimisch ist, beweist deutlicher noch ein zweiter Güerz**, das ihn — hier heißt er wieder Budadeo — als Kontrastfigur einführt zum Bonhomme Misère, dem personifizierten Peiniger der Menschen seit Adams Tagen. Gegenüber dessen gemeiner Schadenfreude wirkt liebevoll versöhnend die Herzensbuße unseres Sünders, der voll Ergebenheit Gottes schwere Hand auf sich fühlt.

Das Beste aber, was die Volksdichtung geschaffen hat, ist eine französische Complainte***, wahrscheinlich aus dem Jahre 1774, demselben, aus dem die Bruchstücke der ersten deutschen Kunstdichtung, des Goethischen ewigen Juden, stammen. Das französische Gedicht, einzigartig durch die prachtvolle Naivetät in einer rationalistischen Zeit, schildert jenen berühmten Besuch des ewigen Juden in Brüssel, in Brabant, den 22. April 1774, 6 Uhr abends. Im Verein mit einem Holzschnitt verkauft, hat dies Gedicht dem ewigen Juden die große Popularität in Frankreich erworben, deren er sich hier im 19. Jahrhundert mehr als bei uns Deutschen erfreut. Denn während bei uns eine Figur wie die Alte in Jakob Wassermanns „Juden von Zirndorf", die jene stimmungmachenden Verse des wunderbarlichen Berichtes zitieren kann, wohl selten ist, konnte in Frankreich bis weit über die Mitte des 19. Jahrhunderts jede Alte vom ewigen Juden etwas erzählen, wie er das Geheimnis besitze, alte Weiber jung zu machen, kannte jeder Bauer und einfache Mann seine Geschichte. Bildete doch in der schlichten Hütte neben einem Bilde Napoleons ein Holzschnitt vom ewigen Juden den einzigen Zimmerschmuck!†

Die Complainte ist voller verstechnischer Fehler, voll Assonanzen, voll Hiaten, aber so auf einen Ton, den schlichter wundergläubiger Neugier und des Mitleids zugleich gestimmt, und hat eine ganz

* Bibliographie 7.
** Bibliographie 8.
*** Bibliographie 6.
† Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire. Paris 1869. p. 63.

charakteristische Probe für die Auffassungsgrenzen des aufgeklärten Durchschnittsgelehrten jener Tage hier folgen mögen: „Ich bin durch die Untersuchung dieses Gedichtes in den Gedanken bestärkt worden, daß die Welt allnach gerade immer klüger wird. Im dreyzehnten Jahrhundert nahm man diese abgeschmackten Possen in Glaubenswahrheiten steif und fest an, und niemand ließ es sich nur einfallen, daß es Possen wären. Ein paar Jahrhunderte nachher (so langsam reifet der Verstand) untersteht man sich wohl an dem ewigen Juden zu zweifeln. Man will die Sache aber doch nicht leugnen, sondern sie unentschieden lassen. Etwas später darauf ist man schon dreister. Man verwirft dies Gedicht. Allein man hält es noch einer ernsthaften und mühsamen Widerlegung würdig. In unsern Zeiten würde man sich lächerlich machen, wenn man solche Torheiten, die die Kinder nicht einmal mehr glauben, widerlegen wollte. Ist das nicht ein klarer Beweis, daß die Welt, so wie an Jahren, also auch an Verstand zunimmt? Dieser angenehme Gedanke schmeichelt meiner Eigenliebe, und ich glaube nun aufrichtig, daß ich klüger bin als mein Großvater*."

Eine solche Kritik der Sage bedeutete für das poetische Schaffen, für das dieselben Normen galten wie für die gelehrte Diskussion, eine Ablehnung des Stoffes überhaupt. Märchen, wie die von Ahasver und Faust, die man auf Märkten für wenige Pfennige feilbot, Produkte eines abergläubisch phantastischen Volkswahns, waren kein Gegenstand einer ernsten Poesie. Lessing mit seinem Faust ist auch hier die geniale Ausnahmepersönlichkeit; aber auch er hätte wohl Ahasver als Helden etwa einer haute tragédie oder irgendeiner ernsten Dichtung abgelehnt. Aber von all dem abgesehen: zwischen dem Geist, der die Sage, und dem, der die Zeit erfüllt, gähnt eine tiefe Kluft. Die Philosophie der Zeit ist optimistisch, das Gefühl, in der besten aller Welten zu leben, allgemein. Die Sage von Ahasver ist pessimistisch; aus ihr spricht kein Geist, der von der menschlichen Glückseligkeit überzeugt ist. Der Sinn der Sage verliert sich im Dunkel der Ahnung. Aber die Stärke der Zeit besteht in der Klarheit; mit einer anthropozentrischen Zweckauffassung weiß man auch Übernatürliches verständlich zu machen. Man lebt in Fülle, aber in erklärlicher. Man liebt keine Rätsel. Und so hat die Logik des Rationalismus für das Dämonische der

* Neubaur S. 27.

Gestalt, mit ihren zwischen Erdennähe und -ferne verschwimmenden Konturen, keinen Raum. Dieser Zeit mußte die Predigt des ewigen Wanderers vom traurigen Einerlei des irdischen Jammertals ein verlorener Klang, und die Sehnsucht des Nimmerruhenden nach dem größten Geheimnisse, dem Tode, eine Torheit, eine unverständige Fabel sein.

Und so ist es nicht verwunderlich, daß entweder Ahasver gar keine Stelle findet in der Literatur der Zeit oder als komische Person ins Lustspiel oder ähnliche Gattungen persiflierender Kunst eingeführt wird. In Frankreich fängt man früh über ihn an zu lachen. Schon 1638 erscheint er in einem Ballett, das vor dem königlichen Hofe dargestellt ward, neben einem Narren, einem Arzt, Tänzern und betrunkenen Maultiertreibern und singt ein makkaronisches Couplet*. So persifliert er sich im Espadon satyrique par le Sieur d'Esternod selbst, wenn er mit den Worten: Ma teste aussi n'est pas de plomb an seinem eigenen Verstande zweifelt**. Und wenn Le Sage im 16. Kapitel seines Diable boiteux von einem schlauen Autor erzählt, der sein Lustspielmanuskript „Der ewige Jude" an drei verschiedene Verleger verkaufte, so bestätigt dies die Kunstgattung, in der man den ewigen Juden zu behandeln für geeignet hielt. Als reine Mummenschanzfigur tritt er gar in einer englischen Operette von Andrew Franklin „The Wandering Jew or Love's Masquerade" aus dem Jahre 1797 auf***. Ein Vormund, der über die Bewerbungen vieler junger Stutzer um die Hand seines Mündels entrüstet ist, hat beschlossen, das Mädchen nur dem ältesten Manne in England zum Weibe zu geben. Da präsentiert sich ein verliebter Jüngling in der Maske des ewigen Juden unter dem Namen Methusalem als Bräutigam, und ein ebenso alter Diener Juba bringt durch seine anachronistischen Anekdoten den verdrossenen Vormund in heiterste Stimmung und dazu, die Einwilligung zur Hochzeit zu geben.

Eine halbe Ausnahme macht das Drama von Anton de Huerta „Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios" (1669)†, das zwischen ernster und komischer Auffassung schwankt. Aus der alten Sagengestalt wird ein aus Eifersucht toll gewordener Mensch, der den Hof

* Bibliographie 13.
** Bibliographie 15.
*** Bibliographie 21.
† Bibliographie 16.

des Kaisers Tiberius verließ, weil er dessen Tochter Livia hoffnungslos liebt, Schuhmacher wird, Christum beleidigt und, von ihm verflucht, unsichtbar durch die Welt zieht und nur sichtbar wird, wenn er sich mit den fünf in seiner Tasche befindlichen kleinen Münzen (cinco blancas) Nahrung kauft.

Daneben findet sich schon im 17. Jahrhundert ein erster Ansatz zu satirischer Behandlung. 1640 erschien eine Satire auf englische Verhältnisse unter dem Titel „The Wandering Jew telling Fortunes to Englishmen“ *.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehren sich diese Versuche. Mit satirischen Elementen sind die ersten größeren Bearbeitungen der Ahasversage versetzt, mag nun der ironische Ton von Ahasver ausgehen, wie in den Geschichtsexzerpten**, die als Verfasser Ahasver nennen, wie leise bei Schubart, oder mag der ironisierte Ahasver selbst sein wie bei Goethe. Unter satirischer Auffassung nimmt der ewige Jude festere Umrisse an, werden die Bedingungen für die Ahasverusdichtungen des 19. Jahrhunderts geschaffen. Denn Satire macht persönlich, Satire schafft einen festen Standpunkt, Satire spricht Gegensätze aus, Satire zwingt zu charakterisieren***.

Goethe und Schubart. Die Sage als dichterischer Vorwurf.

Erst in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wird Ahasver in die ernste Kunstdichtung eingeführt. 1774 entstehen die Goetheschen Fragmente, die nach seinem Tode unter dem Titel „Des ewigen Juden erster Fetzen“ erschienen†. Und in demselben Jahrzehnt pflegte

* Bibliographie 14.

** Bibliographie 19, 20.

*** Auch ein indirektes Zeugnis für satirische Auffassung des Stoffes ließe sich hier anführen. 1783 erschien eine „Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen der ältern und neuern Zeit.“ Kupferstich. Männliches Porträt. Darunter: Abraham Peiba, geb. 1640, gest. 1782 (sic!). Wien. Ein Vorwort bezeichnete diesen Peiba als „natürlichen Sohn des bekannten ewigen Juden“ und druckte einen Lebensabriß von ihm ab. Da findet sich die interessante Mitteilung, Le Sage habe im Diable boiteux manches aus der Lebensgeschichte seines Vaters benutzt!

† Bibliographie 17.

der Schwabe Schubart beim blinkenden Kelchglas voll Enthusiasmus im Familien- und Freundeskreise den Plan eines großen Weltgemäldes zu entwerfen, in dessen Mittelpunkt groß und grausig Ahasver stehen sollte*. Die Namen Goethe und Schubart sind eben erst bekannt geworden, in gewissen Kreisen haben sie schon einen hohen Klang, Goethe als der Verfasser des Götz weit im Reich, Schubart, landesverwiesen, als begeisterter Rezitator des bewunderten Klopstock, als kühner Improvisator, als Konzertspieler, als Verkünder des neuen Ruhms der jungen Genies in Süddeutschland, ein moderner Vagant. Einig sind sie im Kampf gegen den Geist der Zeit, der nach ratio tüftelte, einig im Schrei für die Natur gegen die Kultur; sie sind Feinde der gleichmachenden rationalistischen Reflexion, der Schablone im Leben wie im Dichten, mit einem feinen Gefühle für die Instinkte, die jenseits der klaren, verstandesmäßigen Erkenntnis in einem dämmernden Winkel der Seele schlummern, Propheten der Leidenschaft, voll irdischer Daseinsfreude, Gegner aller dogmatischen Prätensionen, bemüht, das rein Menschliche zu ergreifen, hier aber den ganzen Menschen in seiner Stärke und seinem Trotze wie seiner Weichheit, seinem Stolz wie seiner Demut und Sehnsucht zu erfassen. Goethe sucht nach Symbolen dieser Menschheit und findet sie im Titanen Prometheus, im Zauberer Faust, im Propheten Mahomet, einem Feldherrn wie Cäsar, einem Weisen wie Sokrates. Und mit der Sicherheit des Nachtwandlers durch eine geniale Traumvision begeistert, wirft Goethe einst um Mitternacht die ersten Zeilen seines ewigen Juden auf ein Stück Papier, hastig, mit Bleistift, in der Diagonale, mit „seelenvollem Busen“: ein „wunderlicher Einfall“! Auch der ewige Jude gehört zu diesen „kühneren Griffen in die Tiefen der Menschheit“, wie Goethe rückblickend die großen Jugendpläne nannte.

Aber eines macht uns stutzen. Der ewige Jude bleibt Fragment, obwohl er den gereiften Goethe wieder beschäftigt, bleibt in anderer Weise Fragment als etwa sein Prometheus, sein Mahomet. Das Ausgeführte widerspricht zum Teil dem späteren Plane in Dichtung und Wahrheit. Dasselbe Schicksal aber hat Schubarts ewiger Jude. Auch hier läßt das Fragment, die „lyrische Rhapsodie“ nicht ahnen, was eigentlich den Inhalt des ganzen Epos bilden sollte.

---

* Bibliographie 18.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man für diese tastenden Versuche, die heute den und morgen jenen Ausweg zur Lösung zu gewinnen trachten, je nachdem sie die eine oder andere Schwierigkeit, deren die Sage so viele hat, überwinden möchten, die eigenartige Natur der Sage verantwortlich macht. Wie mißlich es eigentlich um sie aussieht, beweist ein Vergleich mit ihren damaligen Rivalen um die Gunst des jungen Goethe, mit Faust und Prometheus. In diesen fertig ausgebildeten Sagen konzentriert sich ein ganzes Leben um eine fest gegebene Idee, mit der der Dichter zu rechnen hatte, an die er anknüpfen mußte, er mochte noch so frei gestalten. Ein Promotheus ohne den Titanentrotz gegen die Götter und glühende Liebe zu den Menschen, ein Faust ohne Erkenntnis- oder Taten- oder Lebensdrang war kaum denkbar. Und was diese Geister erstrebten, und was sie bewegte, hatte sich schon in frischen Szenen zu reichen Lebensbildern entwickelt. Und man konnte ihnen nachfühlen. Von ihrem Geiste spürte man einen Hauch auch in sich. Wie ganz anders bei der Sage vom ewigen Juden! Sie ist zwergartig in den Anfängen steckengeblieben. Sie gibt nur den Anfang einer düstern Geschichte, sie hat keinen Abschluß, kaum einen Fortgang. Sie verlegt, indem sie den ewigen Juden für den jüngsten Tag aufspart, sein Ende für uns hinter alle Zeit. Sie fordert in der Bewältigung dieses Moments die fast unlösbare Aufgabe, den ewigen Juden bei einem Weltuntergangsgemälde oben zu halten. Sie ist in der einzigen ausgeführten Szene, der Darstellung der Verfluchung, voller Unwahrscheinlichkeiten. Der Gottmensch, der in der verklärenden Sprache der Evangelien weiterlebt schon im Kindesherzen als der Verkünder der Botschaft von der Liebe, auch der Feindesliebe, der über Jerusalem weint, dessen letzten Tage nur ein großes Segnen waren, der das „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun" noch am Kreuze spricht, dieses Idealbild flucht[4]) einem Menschen, der ihm eine kurze Rast verweigert, und welch einem Manne! Einem Schuster, einem armen Teufel, einem der vielen Verblendeten, Aufgehetzten, einem Manne ohne eigene Bedeutung. Die großen Sünder, Pontius Pilatus, der Schwächling Kaiphas, und wie sie sonst heißen, gehen leer aus — ein unbedeutender Mensch muß büßen. Dann wird er bekehrt, — und bedeutet wieder an sich nichts. Er geht durch Jahrhunderte, erlebt die Geschichte von fast zweitausend Jahren oder erlebt sie nicht, tut nichts und — glaubt. Wurde er zur Hauptperson, so durfte er vor den großen weltgeschicht-

lichen Ereigniſſen nicht allzuſehr in den Schatten treten, nicht gleichbleibende Staffage auf einem vielfach geteilten, endloſen Rieſengemälde ſein. Er möchte mehr ſein als die Schnur, an der man Daten aufreiht, handelnd wachſen, nicht nur dulden und ſich fügen als mönchiſcher Pilger, dem ſtille Frömmigkeit einziger Lebensinhalt iſt. Ahasver möchte mehr Schickſale, mehr Entwicklung haben; es möchte Steigerung vorhanden ſein und Konzentration. Aber Steigerung und Konzentration in ein ewiges Leben zu bringen, war noch ſchwerer als in eine große weltgeſchichtliche Wanderung, und auch dieſer Verſuch war bisher nur einem gelungen. In Italien hatte Dante, auf der Vorarbeit von Jahrhunderten fußend, durch eine geniale räumliche Konzentration und einen ſtarren Maßſtab, nach dem er unparteiiſch ſchonungslos ſeine Seelen ſchied, ein feſtgefügtes einheitliches Kunſtwerk geſchaffen. Aber Dante ſteht am Endpunkt einer Reihe: alles, was das Mittelalter Großes hatte, rafft er zuſammen, feſte Wurzeln hat ſeine Frömmigkeit. Der moderne Dichter aber ſteht, das gilt heute ſo gut wie um 1770, im Anfange einer neuen Entwicklungsreihe der Weltanſchauung. Ihm kann der bloß rückwärts gewandte Geiſt des mittelalterlich gebundenen dogmengläubigen Pilgers kaum ganz genügen. Er möchte Ahasver zum Träger einer Philoſophie und Religion machen, die neu und ihm doch immanent iſt, nicht äußerlich aufgeklebt ſcheint, die mit innerer Notwendigkeit aus tiefſten Erlebniſſen geboren iſt. Er kann dem alten Volksbuche nur die viſionäre Geſtalt des gramvollen Wanderers entnehmen und vielleicht auch den peſſimiſtiſchen Grundzug ſeines Weſens, jene Todesſehnſucht, die ſich vom Leben und ſeiner Qual loszulöſen müht.

Die Goetheſchen und Schubartſchen Fragmente ſind ein erſtes Beiſpiel für das beginnende Ringen mit den eben hervorgehobenen Schwierigkeiten. Beide Dichter ſuchen das zweitauſendjährige Leben zu füllen, indem ſie zunächſt Ahasver als techniſches Mittel verwenden. Wie Goethe den „wunderlichen Einfall" ergreift, die Geſchichte des ewigen Juden, die ſich ihm ſchon früh durch die Volksbücher eingedrückt hatte, epiſch zu behandeln, um „an dieſem Leitfaden die hervorſtechendſten Punkte der Religions- und Kirchengeſchichte darzuſtellen", ſo ſollte Schubarts ewiger Jude von einem Bergfelſen aus in den endloſen Ozean der Zeit hinausſehen und nun „in einer Reihe von Schilderungen ein großes epiſches Freskogemälde entwerfen von all den ungeheuren Schauſpielen, Natur- und

Menſchenrevolutionen, die er erlebt", ſollte erzählen vom Fall des römiſchen Koloſſeums, von der „Rieſenerſcheinung des Papſttums", von der Reformation und ihren Helden wie den Kriegen, die ſie nach ſich zog, von Kolumbus' kühner Entdeckertat, von allen Erfindungen und Großtaten der einzelnen und ganzer Epochen während eines Zeitraumes von 2000 Jahren. Daneben aber verſuchen beide Ahasver ſelbſt einen Inhalt zu geben. Schubarts ewiger Jude hat mit der Religion, ſcheint es, wenig zu ſchaffen. Es entſpricht das dem Plane, der mehr allgemein politiſchen kulturellen Fragen zugewandt iſt, während Goethe ausſchließlich kirchengeſchichtliche geiſtliche Fragen erörtern wollte, Fragen, denen Gläubige wie Ungläubige im 18. Jahrhundert gleiches Intereſſe entgegenbrachten. Schubarts Ahasver iſt ein „übermenſchliches Weſen, das im ganzen Gebiete der wirklichen und der Fabelwelt ſeinesgleichen nicht hat, emporragend über Raum und Zeit, und dennoch den vollen Stempel der Menſchlichkeit tragend", ein Menſch mit ſeinem Alter entſprechenden Beſchauungs- und Gedächtniskräften, hoch erhaben „über Bücher und alles Menſchengemächt". Gegenüber dieſen verſchwimmenden Konturen überraſchen die feſten Linien, die Goethe ſeinem Ahasver zu geben wußte. Nicht ſo ſehr in den Verſen des Fragments. Da wird er in kecker Satire gegen die frömmelnden Sekten von Goethes Frühzeit als „halb Eſſener, halb Methodiſt, Herrnhuter, mehr Separatiſt", als ein herzfrommer Narr wie viele andere auch gefaßt. Aber im ſpäteren Plane wird er Symbol, Kontraſt zur Chriſtusfigur. Während Judas als ein ungeſtümer Dränger erſcheint, der den zaudernden Heiland durch ſeinen Verrat zur offenen Erklärung ſeines Meſſiasamtes zwingen will, iſt Ahasver ein nüchterner Mann, eine proſaiſch kalt prüfende Natur, dabei humorvoll und witzig wie Hans Sachs, voll Ironie wie Sokrates neckend, infolge dieſer Eigenſchaft der Mittelpunkt eines Kreiſes, in dem auch Phariſäer und Sadduzäer ſich gern ſehen laſſen. Der arbeitſame Mann iſt ohne Verſtändnis für Jeſu werbende Prophetentätigkeit, die, wie er meint, nur Müßiggänger erzieht und die Leute erregt, warnt Jeſus in wirklich herzlicher Neigung und ſucht ihn vergeblich zu bekehren. Der Prophet wird ihm fremder, und als Chriſtus am Charfreitage vor der Schuſterwerkſtatt zuſammenbricht, wiederholt Ahasver „nach hart-verſtändiger Menſchen Art" noch einmal ſeine Vorwürfe. Da erblickt er geblendet auf dem Schweißtuche der heiligen Veronika, die liebevoll Jeſu Geſicht bedeckt hatte, das Antlitz des Herrn, „aber

keineswegs des in Gegenwart Leidenden, sondern eines herrlich Verklärten und himmlisches Leben Ausstrahlenden" und vernimmt die Worte: „Du wandelst auf Erden, bis du mich in dieser Gestalt wieder erblickst." Wie bei Schubart, wo ein Todesengel das Urteil spricht, kommt auch bei Goethe der Fluch nicht aus dem Munde des todwunden Heilandes.

Endlich suchen beide Dichter die Sage durch eine Erlösung Ahasvers abzuschließen. Schubart etwas äußerlich in der erhaltenen Rhapsodie. Ihr Grundton ist pessimistisch, Ahasvers schmerzlichste Sehnsucht der Tod wie die seines Dichters, der hoffnungslos nach Erlösung aus dem Gefängnisse schmachtend, inbrünstig aus seinem Kerker die Barmherzigkeit des Todes angerufen hatte*. Das auf ziemlich krasse Effekte gestellte Gedicht faßt steigernd den letzten Ausbruch qualvollster Verzweiflung Ahasvers zusammen, der in grimmiger Wut, wie ein Kind zerstörend, was sich nicht wehren kann, neidisch fast auf die irdischen Überreste seiner nächsten Verwandten, ihre Schädel vom Gipfel des Karmel zu Tal schleudert, all der vergeblichen Versuche sich zu töten gedenkt — die Andeutungen des französischen Volksbuches sind hier bombastisch theatralisch ausgeführt — und aus Ekel vor dem Leben mit seiner Todenfarbe, seinem Siechtum und Gräbergeruch und seinem Einerlei Gott um ein noch schrecklicheres Gericht bittet. Da wird dem zweitausendjährigen Wanderer der erlösende Todesschlaf bis zum jüngsten Tage geschenkt: ein müde abfallender Schluß, ohne Zusammenhang mit dem Geiste des Gedichtes, wie dieses selbst mit dem geplanten Epos schwer vereinbar ist, in dem Ahasver als begeisterter Geschichtsinterpret ein Künder der großen Kulturtaten sein sollte.

Goethes Lösung sollte wohl innerlicher werden. Zwar wissen wir nicht, wie er Ahasver im Laufe der Jahrhunderte sich entwickeln lassen wollte. Als der Dichter mit Spinoza bekannt geworden war, plante er einen Besuch des ewigen Juden bei diesem Philosophen der Resignation. Aber das sollte nicht das Entscheidende etwa für einen Sinneswandel sein. Der Gedanke galt Goethe nur als ein „werthes Ingredienz", ein „vorübergehender Scherz", ein hübscher anmutiger „Einfall", den er aber als lästig fallen ließ, weil er sich in seiner Phantasie allzusehr erweitert hatte. Ziel- und Endpunkt des Gedichtes blieb immer, so oft Goethe über das

* „An den Tod". Hist. krit. Ausg. S. 68—70.

Ahasverproblem nachsann, Christi Wiederkunft. Und immer blieb das Hauptthema das gleiche: Jesus sollte in der Welt, die sich zu ihm bekennt, unter Fürsten und Pfaffen, die in seinem Namen herrschen, ein Fremder sein, den niemand versteht. So vertiefte sich das Sokratesthema vom unverstandenen Erzieher zum mystisch tieferen vom unverstandenen Heiland. Verschieden aber dachte Goethe über den Zeitpunkt der Wiederkehr, verschieden wohl auch über die Katastrophe, und so hätte sich im Laufe der Jahrzehnte wohl auch der Gesamtton — von der Komik zur Tragik — gewandelt. Im Jugendplane kehrt Jesus nach dreitausend Jahren wieder, und die Knittelverse des Fragments erzählen im Legendenton des Hans Sachs von beinahe burlesken Szenen. Als Goethe dann 1786 namentlich in Rom ein modernes Heidentum in krauser Blüte sah, da wollte er Christi Wiederkunft in die Gegenwart verlegen. In Rom sollte sein eigener Statthalter, der geckenhaft eitle, auf seine Schönheit eingebildete Papst Pius VI., ihn als schöneren Rivalen gar gefangen setzen wollen: ein Vorwurf für eine höchst feine Komik*. Als aber Goethe nach einem Menschenalter die italienische Reise redigierte, da schwieg er von Pius VI. Nur für die erschütternde Tragik der Situation fand der gealterte Dichter Worte. Jetzt erst sollte ihm die Legende: Venio iterum crucifigi, „zum Stoff dienen".

Jesu Wiederkunft auf Erden und seiner Wanderung gilt der zweite umfangreichere Teil des Goetheschen Fragments. Vom ewigen Juden ist nicht mehr die Rede. Er ist gar nicht die Hauptperson, sondern der vermenschlichte Heiland Jesus Christus. In jenen Versen, die Christi Wiederkehr zur Erde erzählen, in dem ergreifenden Tone seiner Begrüßungsworte, die aus ferner Erinnerung unendlichen Leides und unendlichen Glückes wie ein Echo leis verschleiert herüberklingen, liegt das Große, Neue, das in die Ahasverusdichtung eindringt. So innig und doch so menschlich zugleich hatte noch nie einer vom Heiland gesprochen. Und diesen Menschen, diesen liebsten Bruder, der, mit den von Goethe zwar gestrichenen, aber für seine Auffassung der Christusgestalt so charakteristischen Worten zu reden, an der Erde hängt wie ein Liebender an seinem, wenn auch treulosen Mädchen, der trotz aller Himmelssehnsucht sich für der Erde Kinder opfert, hat Ahasver geschmäht. Nun sollte er wohl nach Jahrtausenden wieder mit ihm zusammentreffen, und da wäre es

* Max Morris: Christus in Rom. Goethe-Studien, 2. Aufl. II, 110—117.

wohl geworden ein Ringen des rationalistischen Schusters nicht etwa mit der Lehre des göttlichen Propheten, sondern mit der Person dieses Gottmenschen und Menschensohnes, der auch ein Originalgenie war, wie es sich die jungen Dichter erträumten*. So sollte die Wiederkunft des Herrn das Ereignis sein, „wodurch das Gedicht zwar geendigt, aber nicht abgeschlossen wird". Mit ähnlichen Worten blickte Goethe später auf die vollendete Faustdichtung zurück, als er an Reinhard schrieb: „Der Welt- und Menschengeschichte gleich, enthüllt das zuletzt aufgelöste Problem wieder ein neues aufzulösendes**."

Der bedeutsamste Unterschied zwischen Goethe und Schubart liegt in der Wahl des Standpunktes: Goethes Begeisterung gilt dem weiten Stoffkreise der Sage mit ihren unendlichen Perspektiven, Schubarts Begeisterung haftet zu sehr an der Person Ahasvers.

Übersicht über die Entwicklung der Sage in der Dichtung von 1774 bis etwa 1870.

Wenn man von Goethe und Schubart absieht, hat das 18. Jahrhundert wenig für den poetischen Ausbau der Sage vom ewigen Juden getan. Ihm ist Ahasver nur ein technisches Mittel, ein praktisches Gefäß, in das sich Geschichte eingießen ließ. Ahasver wird in „Geschichtsromanen" zum rationalistischen Geschichtserzähler.

Dem 19. Jahrhundert gehört fast ausschließlich die poetische Ausgestaltung der Sage. Die Kämpfe und Gegensätze, die der Streit um die Weltanschauung und Lebenshaltung dieser Zeit hervorruft, finden einen lauten Widerhall in vielen Plänen, Fragmenten und äußerlich abgeschlossenen Dichtungen.

---

* Man vergleiche dagegen die rationalistische Behandlung der Legende „Denio iterum crucifigi" bei J. Minor. Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland S. 15 ff. Da erscheinen Jesus und Johannes als Aufklärer und kommen schließlich zu Kant, den sie wie ihren Vater verehren lernen.

** Briefwechsel zwischen Goethe und Reinhard in den Jahren 1807—1832. Stuttgart und Tübingen 1850. S. 323.

Wenn nun auch in keinem Jahrzehnt des Jahrhunderts die Arbeit an der poetischen Bewältigung der Sage schweigt, so treten doch deutlich zwei Epochen hervor, in denen Ahasver mehr als die stille Beachtung einiger grübelnder Dichter findet. Zweimal wird er Modeproblem des Tages, einmal in den 30er und 40er Jahren, sodann wieder, aber in engerem Kreise, seit Beginn der 90er Jahre. Und diese letzte Epoche scheint noch nicht abgelaufen, da jedes Jahr sowohl Schriftsteller von Namen sich dem Probleme zuwenden, als sich auch wieder viel jugendlicher Dilettantismus breit macht.

Im Anfange des Jahrhunderts nimmt sich zunächst die Romantik des Stoffes an. Im Sinne des Volksbuches findet er seinen Eingang in die anekdotenartige Ballade durch W. Schlegel, in das Drama durch Arnim. Nachdem Goethes Plan bekannt geworden ist, führt man ihn auch in die Novelle ein, als Episodenfigur wie im Drama, meist mit christlich frömmelnder Tendenz, weichlich und weinerlich, ohne Vertiefung, oder als grausen, ungeladenen Gast, um Effekt zu erzielen. Man füllt sein Leben äußerlich, indem man ihn stofflich spannend beschäftigt. Daneben sucht man — und das ist wichtiger — ihm menschlich näher zu kommen, indem man sich mitfühlend in seine todesmüde Seele versetzt. Man läßt wie Wordsworth, W. Müller, Béranger aus seinem Munde lyrische Klagen ertönen, drängt nicht mehr einseitig religiöse Motive in den Vordergrund, strebt vielmehr einzig und allein psychologisch die Stimmung zu ergründen, die Tag für Tag die Seele eines lebenskranken, tausendjährigen, ausgestoßenen Einsamen martert, und sucht dieser Stimmung auch einen adäquaten, formalen, rhythmischen Ausdruck zu geben. Man schenkt ihm sein Volkstum zurück, erblickt in ihm eine Personifikation des armen geplagten, heimatlosen jüdischen Volkes, das mit den Waffen des Geistes mächtig, aber politisch ohnmächtig vergeblich um Gleichberechtigung rang. Man wird Ahasvers warmer Verteidiger und sieht sich, als weltschmerzliche Regungen die Zeit ergreifen, am Ende gar selbst in ihm geschlagen. Man kommt vom Judenschmerz zum Weltschmerz, von der Sehnsucht Eines Volkes, Eines Herzens, Einer Zeit bis zur Sehnsucht aller Menschen seiner oder aller Zeit. In Ahasvers symbolischer Gestalt verquicken sich unklar Byron und Hegel, Unzufriedenheit und Selbstherrlichkeit des Geistes. Der Geist der Kritik kommt über Ahasver. Er schwärmt für die politisch liberalen Ideale der Zeit. Er wird liberal auch in religiöser Beziehung. Aus der Abneigung

gegen jedes dogmatiſche Chriſtentum, dem man ſich zu entwinden ſtrebt, ſucht man ſich ſeine Tat an Chriſtus zu erklären, ihr aus der Philoſophie der Zeit — aus Schelling oder Hegel gleicherweiſe — einen metaphyſiſchen Rückhalt zu geben. Man ſieht in ſeiner Strafe eine Ungerechtigkeit; Ahasver wird zum Prometheus des neuen Bundes oder gar zu einem neuen Menſchenheiland proklamiert. Auf der andern Seite, im Lager der Schriftgläubigen, mochte er in jäher Umbiegung als ein Diener des Antichriſt oder gar als Satan ſelbſt erſcheinen. In den Elixieren des Teufels ſticht Belcampo mit einem Meſſer in die Luft und ruft: „Apage, Satanas, apage, apage, Ahasverus, allez-vous-en!“ *.

Seit den 20er Jahren gewinnt der Stoff an Beliebtheit außerordentlich ſchnell. Selbſt ein alternder Dichter, wie Jean Paul, deſſen Stoffkreis doch ganz anderswo lag, möchte ihn in ſeinen Kometen aufnehmen. Im Publikum iſt der ewige Jude bekannt, in Frankreich dem niederen Manne durch Bild und Lied, dem Pariſer als Effektfigur in der Operette nichts Neues; in Deutſchland muß er in den 20er Jahren im Spiele mit illuminierten Kupfern zur ergötzlichen Unterhaltung dienen**. So iſt der Boden vorbereitet. Und die nächſten Jahrzehnte bringen die großen Ahasverusdichtungen der erſten Epoche. 1833 erſcheint Quinets Myſterium, eine Wanderung durch Himmel und Erde, ſechs Jahrtauſende Erdſchöpfung, -entwicklung und -untergang umfaſſend, myſtiſch tief und herb peſſimiſtiſch, 1838 Moſens Ahasver, ein trotziges Lied der Selbſtherrlichkeit, 1844 Anderſen, durch ſeine Definition Ahasvers als der zweifelnden Menſchheit, die einſt zu Gott zurückkehrt, überleitend zu den großen Verherrlichungen Ahasvers in chriſtlichem Geiſte, in Rußland 1852 durch Joukoffskys unvollendetes letztes Werk, in Dänemark 1853 durch Paludan-Müllers „Dommedagsprolog“, „Ahasverus, den evige Jøde“. Gedankliche Tiefe paart ſich in dieſen Dichtungen noch halbwegs mit dem Verſuch künſtleriſcher Geſtaltung zum feſten Bilde, ja teilweiſe wird, namentlich bei den beiden letzten, Ahasver in glänzender Einheit zwiſchen Idee

---

* E. T. A. Hoffmanns ſämtl. Werke (Griſebach) II 94.

** Kurioſitäten der phyſiſch-literariſch-artiſtiſch-hiſtoriſchen Vor- und Mitwelt. Zehnter Band. Weimar 1823. S. 219—33. Ferdinand Niemann: der ewige Jude. Darin wird erwähnt: Ahasverus, der ewige Jude, mit 36 illuminierten Kupfern in Etui. Leipzig. O. J.

und Erſcheinung zum glaubhaften Träger einer immanenten Philoſophie.

Bald aber ändert ſich das. Denn während einſt die Ideen, die man in Ahasver zuſammenfaßte, ſeiner Erſcheinung erſt Inhalt und Tiefe gaben, ihn heraushoben aus der Lethargie in Todesſehnſucht, ihm mit dem Adel eines Repräſentanten der ringenden Menſchheit, in dem ſich Gedanken verkörpern, die Menſchenalter überdauern, mit dem Blick über das Ganze der Welt auch Lebensgefühl und Lebensſtolz ſchenkten, werden allmählich dieſe Ideen ſein Verderben. Wie einſt, benutzt man ſeine Perſon als bequemes Hilfsmittel, jetzt, um glänzende Schilderungen von einzelnen großen Epochen, oder um ganze Weltgemälde zu entwerfen, nur daß man ihn jetzt mit dem billigen Flitter der gewonnenen Ideen äußerlich behängt. In Frankreich iſt das charakteriſtiſche Beiſpiel Alexander Dumas' fragmentariſcher Iſaac Laquedem, der nichts Geringeres ſein wollte, als ein Kulturgemälde von faſt 2000 Jahren in einzelnen Bildern, und der in der Perſon Ahasvers alles zu vereinen ſuchte, was Routiniers und ernſte Künſtler bisher in eine Ahasverusdichtung hineingelegt hatten, ſtofflich intereſſante Szenen mit der Figur Ahasvers im Mittelpunkt und Verinnerlichung, prometheiſchen Titanentrotz und chriſtlichen Glauben, Lebensdrang und Todesſehnſucht. In Deutſchland aber endet die erſte Reihe von Ahasverusdichtungen mit den Epen von Heller und Hamerling, einer Dantenachahmung und einem Makartſchen Gemälde mit metaphyſiſchen Noten, d. h. einem Unding an ſich. Aus dem Symbol wird eine metaphyſiſche Allegorie, die man erſt in Proſa deuten muß. Bezeichnend für dieſe Tage iſt Hamerlings Erklärung in ſeinem Epilog zum „Ahasver in Rom": „Der Nothwendigkeit, zu ſeinem Werke früher oder ſpäter einen Epilog an die Kritiker zu ſchreiben, wird kaum Einer entgehen, der in Deutſchland einen ‚Ahasver' dichtet." Aber ſolche Prologe und Epiloge, von denen die deutſchen Ahasverusdichtungen jener Zeit wimmeln, wirken nur wie dreiſte Aushängeſchilder armſelig und laſſen gegenüber der „imaginären Größe des Gewollten" das tatſächliche Können um ſo peinlich kläglicher empfinden.

Todespoesie.

Der Betrachtung der einzelnen Gruppen von Ahasverdichtungen mögen einige kurze orientierende Bemerkungen über ein immer wiederkehrendes Motiv vorangehen, über das Motiv der Todessehnsucht.

Ahasvers Leben ist eine Predigt vom erlösenden Tode, und wie ihm erschien wohl zu allen Zeiten einzelnen Menschen das Leben eine Qual, der Tod ein Erlöser. Findet aber eine solche Anschauung in der Dichtung einen nicht nur vorübergehenden Ausdruck, so liegen ihre tiefsten Wurzeln in der allgemeinen Weltanschauung einer Zeit.

Dem 17. Jahrhundert sind Leben und Tod noch Kontraste. Der Dreißigjährige Krieg war allenthalben in den in unzähligen Variationen wiederholten Klageruf: „Vanitas! Vanitatum vanitas!" ausgeklungen. „Die Herrlichkeit der Erden muß Staub und Asche werden". „Hoher Taten Ruhm" hatte man „wie einen Traum" vergehen sehen. „Vergänglichkeit menschlicher Sachen vorzustellen", war des größten Dichters jener Tage, des Andreas Gryphius, unerschöpflichstes Thema*. „Man lebt, um daß man sterb!" sang Balde in einer seiner grandiosen Welt und Tod verachtenden Visionen**. Nur wenige halten sich vom Verwesungsjammer frei, Sonntagsnaturen wie Spee. Sonst ist das Jahrhundert ein Jahrhundert der Kirchhofsdichter. Mehr Leichengesänge und Todescarmina hat wohl kaum eines gesehen. Aber es sind elegische Klagen, demütig auch im Pathos. Denn die Dichter sind gläubige Seelen, lehrhaft gläubige zumeist. An den Worten der Bibel halten sie fest, wenn sie über Tod und Leben grübeln. Ihre Lehre vom Leben ist pessimistisch wie die des Christentums, aber ihre Lehre vom Tode, vom Moment des Todes, wird deshalb noch zu keiner Botschaft vom Glück. „Der Tod ist der Sünde Sold", so unterweist sie die Schrift, und darum werden sie in seltsamer Zwiespaltigkeit auch ihres letzten Stündleins, das sie von der Nichtigkeit des Erdendaseins befreit, nicht mit vollem Herzen froh. Auch dem Frömmsten ist in der Stunde des Todes am allerbängsten ums Herz. Wie eine

* Trauerspiele ed. H. Palm. S. 14.

** Übersetzung bei Gryphius. Lyrische Gedichte. (Tübingen 1884.) S. 357 v. 28.

letzte Prüfung erscheint der Tod bei Simon Dach*. Er ist bei Paulus Gerhardt ein fremder Erdengast, eine herbe Last, ein Feind voll Zorns und Blitzen, ein Würger, bös und bitter**. Dem Jahrhundert, das erst im Kriege, dann später in schweren Pestzeiten so viel Bilder ekelhafter Verwesung gesehen hatte, bleibt der Tod das Furchtgerippe, die „scheusliche Gestalt", ein „hesliches Gesicht ohne Fleisch und lichte Augen"***, das man nur um des einen erlösenden Heilands und seiner himmlischen Verheißungen willen nicht zu fürchten braucht. Für die Stunde des Todes aber geben die zahlreichen Lieder fast alle nur Ermahnungen, freudig zu sein; ihr gilt nicht die Verklärung, sondern allen den unaussprechlich ewigen Hoffnungen auf eine himmlische Vergeltung, eine stille Heimat über den Sternen, wo jede Verheißung Erfüllung wird. Breit malt man die ewigen Freuden aus und genießt im voraus ein heiteres Wiedersehen mit allen geliebten Entschlafenen. Aber zu ihnen gelangt man nur durch das dunkle Tor des Todes.

Anders das 18. Jahrhundert. Die Kirchhofsgesänge verstummen in einer Zeit des Übergangs. Noch löst man nicht eigentlich den Tod von den Gedanken an Vergeltung und ewiges Leben ab. Aber die optimistischen Regungen, die seit dem 16. Jahrhundert die Welt erfüllten, brechen wieder durch, jetzt noch gestützt durch eine Philosophie wie die von Leibniz. Man weist den Tod, den man doch nicht ganz zu scheuen aufgehört hat, wie etwas Unbequemes von sich. Er ist eines jener Rätsel, denen man mit rationalistischer Logik — leider! — nicht beikommen kann, nicht selbstverständlich wie dem Genußfreudigen das Leben. Wie einen unzeitgemäßen Gedanken schütteln ihn anakreontische Dichter von der Seele. Oder man macht ihn klein, indem man eine Art Koketterie mit ihm treibt. Man bittet ihn, statt der jungen Tochter die alte Mutter zu holen†, man dichtet auf den Tod eines Sperlings, eines Hündchens, eines Kanarienvogels halb scherzende, halb wehmütige Weisen††.

---

* Simon Dach. (Herm. Österley, Stuttgart 1876). Töne wie:
O, wer doch überwunden hätte
Und lege todt dahingestreckt (S. 118).

** Gedichte (Goedeke, Leipzig 1877) 13, VI ff., 116, 1; 120, 41.

*** Simon Dach: S. 189.

† Gleim: An den Tod. Werke (Körte) I 32.

†† J. B. Weichmann: Poesie der Nieder-Sachsen II 333—36. Oden und Elegien der Deutschen. Zürich 1783. 345, 347, 351, 354.

Wenige, aber nicht die Schlechteſten, nahen ſich ihm mit Ernſt und Größe, und deuten ihn mehr und mehr um. Günther, Haller, Klopſtock, vielleicht noch Ewald von Kleiſt ſind hier zu nennen, Günther wegen ſeiner prachtvoll aufrechten Haltung, die er ohne Groll und gefaßt im Angeſichte des Todes bewahrt*. Haller und Klopſtock haben an den Totenlagern von Heißgeliebten erſchüttert ſeine Schauer empfunden, aber ſie denken an ihn mit verſöhnlicher Milde und dem Bewußtſein, ihm eines ihrer größten Erlebniſſe zu verdanken. Er weckt bei Klopſtock nicht nur eine Zypreſſenſtimmung voll wehmütigen Erinnerns, die nach ihm die Göttinger wieder kultivierten, ſondern ſchon malt ſich Klopſtock myſtiſch pantheiſtiſch die Seligkeit aus, im verweſenden Leibe, verwehendem Staube näher dem Ewigen, Schaffenden zu ſein**. Auch Leſſings Feldzug gegen das Totengerippe iſt ein ſymboliſches Zeichen für den Wandel in der Auffaſſung des Todes. Bei Leſſing ſteht das ſänftigende Wort: „Todt ſein, hat Nichts Schreckliches“***. Den Tod für eine Strafe zu halten, ſei ein faſt unglaublich unvernünftiger Gedanke, der ohne Offenbarung nicht möglich geweſen wäre. Aber die Stunde des Todes, der Augenblick des Sterbens, iſt auch dieſem Geiſte ein nicht immer tröſtlicher Augenblick.

Da reißen die jungen Genies die letzten Schranken nieder. Religion iſt tiefinnerſtes Erleben, nicht Dogmenglaube, des Menſchen Heimat die mütterliche Erde, von der er kommt, zu der er geht, um vielleicht einſt wiederzukehren, das Leben ein Ringen um Schmerz und Freude, der Tod nicht Durchgangspforte mehr zu einem geahnten Paradies, nein, losgelöſt von den Gedanken an Sünde, Vergeltung und perſönliches ewiges Leben an ſich ein ſeliger, hoher, ja des Lebens höchſter Augenblick. Der große Menſchenfreund Prometheus weiht Pandora in des Todes Geheimniſſe ein:

> Da iſt ein Augenblick der alles erfüllt,
> Alles was wir geſehnt, geträumt, gehofft,
> Gefürchtet. Pandora, —
> Das iſt der Tod!

ein Moment, in dem aller Schmerzen und Freuden Fülle über ein Menſchenherz kommt, ein zitterndes Verſinken der Welt vor einer

---

* Tittmann IV, 33 u. 34.

** Oden (Muncker und Pawel) I 122 ff. „Dem Allgegenwärtigen“
I 157 ff. „Der Tod“.

*** Sämtliche Schriften XI³ 40.

Seele, die „in inner eigenſtem Gefühl“ eine Welt umfaßt. Und Pandora bricht, Prometheus „umhalſend“, in die Worte aus:

O, Vater, laß uns ſterben!*

Die Sinnlichkeit ergreift vom Tode Beſitz.

Das iſt Samen für das 19. Jahrhundert, ein Evangelium für myſtiſche Seelen. Die Romantik hat ähnliche Ideen gepflegt. Novalis beſaß einen wahren „Kunſtſinn für den Tod“**. Ihm war das Leben Mittel, nicht Zweck: „Das Leben iſt um des Todes willen da“***. Heinrich von Kleiſt träumte über myſtiſchen Seelenwanderungsſpekulationen, und der Tod mit einem geliebten Weſen erſchien ihm wie Novalis eine Brautnacht†. Und in ähnlichen Gedanken pflegte Zacharias Werner eine ſeltſame Todeserotik††. Dieſe Ideen ſind kein Hauptcharakteriſtikum der Romantik; aber ſie klingen fort durch Philoſophen wie Schelling und Schubert. Sie retten ſich durch das Jahrhundert bis zu einem Kunſtapoſtel wie Richard Wagner, bis zu Triſtans und Iſoldes Liebestod, ja ſelbſt bis zu einem Jaſager auf alle Menſchenzukunft, einem dunklen Weltpropheten wie Nietzſche. Die wechſelnden Anſichten über den Wert des Lebens haben das Urteil über den Wert des Todes nicht geändert, nur nuanciert. Weltſchmerz und Peſſimismus mag ihn mehr als Erlöſer preiſen, der moderne, lebensfreudigere, ſinnenfrohere Menſch preiſt ihn mehr als Bildner neuen Lebens, höheren Lebens. Den naturphiloſophiſchen phantaſiereichen Ahnungen am Anfange des Jahrhunderts folgte die naturwiſſenſchaftliche Erkenntnis von der Wirklichkeit einer ſtetig fortſchreitenden Entwicklung. Zwiſchen Entſtehen und Vergehen ſchwand die tiefe Kluft, und der Tod erſchien als hehre Verkörperung eines mit Begeiſterung zum Daſein erfüllenden Weltgeſetzes.

Seine Segnungen kann nur einer nicht genießen, Ahasver, der zum ewigen Leben verdammte Jude.

---

* W. A, 39, 211—12.

** J. M. Raich. Novalis Briefwechſel . . . Mainz 1880. S. 130.

*** Novalis „Schriften“ (Heilborn) II 1, 4 und Ähnliches oft.

† Rich. Weißenfels: Kleiſt und Novalis. Zſch. f. vgl. Literaturgeſchichte und Renaiſſance-Literatur. Neue Folge I. S. 300—323. Von S. 306 an.

†† Felix Poppenberg: Zacharias Werner. Myſtik und Romantik in den Söhnen des Thals. Berlin 1893.

Weltgeſchichten.

Du ſollteſt Geſchichtsprofeſſor werden, Ahasver!
Carry Brachvogel, Götter a. D.

„Der läuft wie der ewige Jude", hieß im 18. Jahrhundert ein Sprichwort. Man meinte damit „müßige Umläufer, die nichts tun, als herumlaufen", zielloſe Schlenderer*. Ahasver war ihr Meiſter. Er bedeutete an ſich nichts, aber er hatte viel erlebt, die Geſchichte der letzten 18 Jahrhunderte geſehen. Wußte man mit ſeiner eigenen Perſon nichts anzufangen, ſo dachte man es ſich doch eigen reizvoll, ſich einmal Weltgeſchichte von dieſem ſeltenen Augen- und Ohrenzeugen erzählen zu laſſen. Dabei erſparte ſein merkwürdiges Schickſal, das ihn bald hier-, bald dorthin trieb, den Zwang einer feſten Kompoſition. Wahllos konnte man ihn ein Stück nach dem andern aus der anekdotiſchen Rumpelkammer der Zeiten auskramen laſſen.

Das erſte derartige Werk „Der ewige Jude. Geſchicht- oder Volksroman, wie man will**", eine durch Reichard veranſtaltete freie Bearbeitung der „Mémoires du Juif errant", die 1777 in der Bibliotheque univerſelle des romans erſchienen, iſt populär gehalten. Der ewige Jude iſt nicht nur gekleidet wie ein guter Bürgersmann ſeiner Zeit, er hat auch ihren rationaliſtiſchen Geiſt. Sein Blick iſt nicht Demut, nicht Zerknirſchung ſeine Gemütsſtimmung. Wenn er von ſich ſpricht, iſt ſein Ton leicht, banal. „Ich bin von Geburt ein Jude, und Jeruſalem iſt meine Vaterſtadt; es werden ohngefehr tauſend ſiebenhundert und fünfzig Jahre ſeyn, daß ich ſie verlaſſen habe, um einen Spaziergang durch die Welt zu thun, der noch dauert." Das klingt nicht ergriffen vom Jammer ſeines Wanderlebens. Er hat aufgehört, in der Welt irgend etwas wunderbar zu finden — wie ſeine Zeit. Er iſt nüchtern — wie ſein Schickſal. Nach dem Berichte ſeiner eigenen Geſchichte, der ſich eng an das franzöſiſche Volksbuch anlehnt, gibt er eine Schilderung ſeiner 17 Wanderungen durch die alte Welt; die neue kümmert ihn nicht. Er iſt immer zugegen, wo etwas Intereſſantes vorgeht; nur allen Kriegen geht er aus dem Wege. Bald gibt er die Geſchichte eines Volkes oder Züge aus ihr, bald weiſt er auf eine perſönlich-

* Goeze: Nützliches Allerley I, 80.
** Bibliographie 19.

keit, einen Fürsten, einen Staatsmann, einen Dichter, einen Denker hin, bald erzählt er von einer Errungenschaft der Kultur. Das Anekdotische überwiegt und das Nebensächliche. Wann die Pergamotte in Europa eingeführt wurde, gläserne Fensterscheiben und das Schachspiel aufkamen, erfahren wir genau. Aber die Reformation wird nur obenhin erwähnt, Luther ein starrsinniger Mönch von Geist genannt. Zusammenhanglos wird geplaudert. Ohne Wahl springt der ewige Jude von Land zu Land, von Person zu Person. Er betont im geschichtlichen Leben den starken Einfluß des rein zufälligen kleinen Anlasses. Kritik und Satire ist verhältnismäßig zahm. Als echter Rationalist spricht der ewige Jude gegen jeden Religionseifer, von den mittelalterlichen Kreuzzügen als einem „unbegreiflichen Schwindel", erörtert aber ganz fein die Vorteile, welche die europäische Kultur aus ihnen zog. Auch das 18. Jahrhundert findet nicht Gnade vor seinen Augen. „Trotz einiger Schritte in der Philosophie und Aufklärung" sei es nicht frei von Intoleranz, Taten des Verfolgungsgeistes, „Gaßnereyen, Mesmereyen, Alchymistereyen, Geisterseherey en, und wie die übrigen Krisen des Vorurtheils und des Aberglaubens weiter heißen mögen, den neuen Messias und den Ziegenpropheten zu Berlin mit eingeschlossen".

Das zweite Werk, die „Briefe des Ewigen Juden über die merkwürdigsten Begebenheiten seiner Zeit"* von M. Heller erhebt wissenschaftliche Ansprüche. Aber man schüttelt ungläubig den Kopf, wenn einen das Vorwort zur zweiten Auflage belehren will, man könne aus dem Buche lernen, wie man Begebenheiten kritisch behandeln solle. Man kann dem Verfasser nicht das Talent zusprechen, „er habe den Gang der Weltbegebenheiten im Großen, soweit Menschenaugen hierinn sehen können, richtig überschaut, das Interessanteste aus jeder Periode, ausgehoben und alles mit kühnem, kräftigem Pinsel dargestellt." Auch vom wissenschaftlichen Standpunkte seiner Zeit aus betrachtet, ist das Werk eine in der Gesamtanschauung rückständige, wenn auch fleißige Arbeit. Wie ein Aufklärer entwickelt der ewige Jude abstrakt Jesu Wesen, Wirkung, Erdendasein, ein Schüler der Theologen seiner Tage, nicht ein Zeitgenosse des Flavius Josephus, an den die ersten Briefe gerichtet sind. Ahasver kommt sofort nach Jesu Richterspruch zur Erkenntnis seiner Schuld, nicht der an einem Gotte, sondern der

* Bibliographie 20.

Schuld der Mitleidloſigkeit gegen einen guten Menſchen. Ahasver, der ſelbſt ein lebendes Wunder iſt, ſucht alle Wunder rationaliſtiſch natürlich zu erklären, nicht geiſtreich, ſondern in jener platten Weiſe, die heute wie einſt den Spott herausfordern mußte. „Eine Sammlung aller gemeinen Vorurtheile und abergläubiſchen Meinungen, aus der Krambude der wohlfeilen Aufklärung", ſo bezeichnete ein Menſchenalter ſpäter der Schöpfer einer Ahasverusdichtung in chriſtlichem Geiſte den Inhalt des Buches*. Im Anfange geben die Briefe eine Geſchichte der chriſtlichen Kirche. Bei der Betrachtung des Mittelalters ſteht ihr Verhältnis zum Staate im Vordergrund. Zwei Drittel dieſes Teils füllen ingrimmige Verwünſchungen von Pfaffenweſen und Pfaffentrug. Aber nur im Negativen entwickelt Ahasver Leidenſchaft, nicht im Poſitiven. Bei der Schilderung der neuen Zeit verſagt er. Die Geſchichte wird zu einer Erzählung von Haupt- und Staatsaktionen. Wenn Köpfe fallen, ſo werden wir davon bis zu einer unheimlichen Genauigkeit unterrichtet. Von der Exekution Ravaillacs z. B. wird uns nicht eine Minute geſchenkt. Bis zum Henker genau wird alles dargeſtellt. Die Beſchreibung ſchwelgt in ſiedendem Öl und dampfendem Fett. Den tieriſchen Grauſamkeiten Iwans des Schrecklichen werden 25 Seiten gewidmet. Intereſſant iſt der verſchiedenartige Schluß der zwei Auflagen. Endet die zweite peſſimiſtiſch, ſo klang die erſte, im Rauſche der Revolutionszeit geſchriebene, in einen Hymnus auf die Gegenwart aus, auf das Zeitalter Voltaires, Friedrichs, Rouſſeaus und Franklins. Aber wieder überraſcht das mangelnde politiſche Vermögen, die Zukunft zu erfaſſen, wenn der ewige Jude gerade den Fürſtenbund „ſonderbar" findet.

In gewiſſem Sinne als Gegenſtück, aber techniſch und auch inhaltlich zu dieſer Gruppe gehörig, ſchließt ſich die „Hiſtoire du Juif errant, écrite par lui-même" etc. an, die, ein Jahr nach ihrem Erſcheinen in Paris 1821 auch ins Deutſche überſetzt wurde**. Als Gegenſtück: der Verfaſſer will keine Geſchichte geben, nur prickelnde Unterhaltung. Als Pendant und Fortſetzung: durch die Erhebung der anekdotiſchen Erzählung zum Prinzip. Von ſich ſelbſt und ſeinem Schickſal ſpricht der ewige Jude nur obenhin, das wiſſe jeder, außerdem könne man ja Matth. Pariſienſis, Basnage und

---

* Aurbacher: Bibliographie 50.

** Bibliographie 41.

andere nachleſen. Er gibt von der Geſchichte, wie Börne treffend bemerkt, „das, was äußerlich erſcheint und in die Sinne fällt, gleichſam was von der Perſonalbeſchreibung des Zeitgeiſtes in den Paß geſetzt würde, wenn ſich der Geiſt oder dieſe ſich um die Polizei kümmerte, kurz eine Bonbonniere, eine Gutchenbüchſe mit geſchichtlichen Süßbrödchen, die namentlich Damen gut munden würde". Ahasverus weiß zu leben. Sein Geſchick nimmt er als unabänderliche Beſtimmung hin und weiß es erträglich zu machen. Er erzählt als ein Weltmann fein plaudernd, hier und da ein ganz klein wenig pikant, mit Vorliebe den Einfluß der ſchönen Damenwelt auf große Männer und Kabinette betonend. Er hält ſich auf, wo es ſich angenehm leben läßt. Er zeigt ſich als maßvoller Sybarit. Er weiß leicht zu philoſophieren und zu politiſieren. Immer aber gibt er Bildchen aus der Vogelperſpektive. Großes kann er nie ſchildern. Eine angenehme Behaglichkeit geht von ihm aus. Ein liebenswürdiger Taugenichts, ſchaut er mit offenen Augen in den Tag hinein, weilt gern in der Nähe ſchöner Frauen, ohne Liebhaber zu ſein, doch wohl gelitten wegen ſeines Witzes und Geiſtes. Mit einer gewiſſen Luſt an partikulariſtiſchen Erſcheinungen, welche die Phantaſie anregen, gilt ſeine Vorliebe kleinen Kreiſen mit einem intereſſanten Mittelpunkte, einer Dame von Welt, einem Fürſten, Dichter, Denker. Kein Deuter der Geheimniſſe der Weltgeſchichte, iſt er doch immer unterhaltend durch ſein nicht aufdringliches Wiſſen, ſeine kleinen Beiträge zur Sittengeſchichte, Koſtümkunde, Wortforſchung uſw.: ein ſchmarotzender Dilettant, dem es ſehr wohl ergeht.

Von 1800 bis etwa 1870.

In christlichem Geiste.

Ich bin kein Gast, kein Freund, kein Unterhalter,
Als flüchtige Erscheinung bin ich hier,
Als Stimme ohne Widerhall ... Ein Arzt
Will ich für deine Seele sein, vor ihr
Werd' ich mein ganzes Los entschleiern. Schweig
Und horch! —

Joukoffsky, Ahasver, der ewige Jude.

Im Geiste des Volksbuches und auch der Volkspoesie, wo Ahasver ein bescheidener Mönch war, der seine ruchlose Tat durch freiwilligen Zeugendienst für den einst geschmähten Heiland in einem Leben voll Askese sühnt, fand der ewige Jude seinen Eingang in die deutsche Dichtung im Anfange des 19. Jahrhunderts. Hatte das Volksbuch erzählt, daß er mit grimmigem Eifer drohe, wenn er jemanden fluchen höre, war dieser Zug im englischen Volksbuch weiter ausgeführt worden, so läßt A. W. Schlegel zwei wüste Spötter am Heiligsten durch Ahasvers schreckhafte Gestalt und tief ergreifende Erzählung seines eigenen Verbrechens erschüttert dahinsiechen *. Und wie hier erscheint er noch oft als Warner, Erzieher, Mahner, Schutzgeist und Prophet, eine Art verkörpertes Schicksal, das in höchsten Momenten in das Leben der Menschen eingreift. Als beherrschende Episodenfigur weiß man ihn zuerst zu verwenden, — im Anfange am besten. Ahasver bildet das einigende Band in Arnims „Halle und Jerusalem“ **. Er macht unter den Juden für das Christen-

* Bibliographie 24.
** Bibliographie 30.

tum Propaganda; denn mit ihrer Bekehrung wird er Erlösung finden: ein Zug, der namentlich dem „Wunderbarlichen Bericht“ und seinem Anhange, der „Erinnerung“ eigen ist. Aber daneben ist Ahasver mit großem eigenen Geschicke belastet, als Vater Cardenios ein fleischlicher Sünder, der sich durch Askese auf der Pilgerfahrt zum heiligen Grabe durchringt zum Glauben und zu vergebender Liebe, ein Prediger versöhnlicher Tugenden, der Demut für Cardenio, der Entsagung für Celinde, wie Christus ein Freund der Sünder, ein Führer für Unreine, Glaubenslose und Mordbefleckte, halb Mensch, halb Gespenst, tags verspottet, nachts gefürchtet, ein überlegener Menschen- und Weltkenner. Er wird gewürdigt zum Retter der Kirche des heiligen Grabes vor dem Feuer der Juden und stirbt entsühnt. Die Unsterblichen des alten Bundes, Henoch, Moses und Elias nehmen seine Leiche hinweg.

Im allgemeinen aber ist Ahasver ein erstarrtes Wesen, furchtbar und kalt. Er ist im christlichen Geiste ein Verkünder der Nichtigkeit der Zeit gegenüber der erlösenden Ruhe im Tode in Horns Novelle „Der ewige Jude“, wo Ahasver in eine freudig gestimmte Familie, in der eben der Toast: „Es lebe das Leben!“ erklingt, mit seinem Hymnus auf den Tod wie ein Gespenst der Verwesung Unheil stiftend hineintritt, und zwingt dann im Unglück Zweifelnde und Verzweifelnde zu stiller Resignation*. Er hält in Klingemanns Drama „Ahasver“** ein Hochamt des Todes ab und bringt den Mörder Gustav Adolfs, der Gott leugnend sich der Hölle verschrieben hatte, zum Glauben zurück. Christlich philosophische Spekulation dringt ein. Sehr stark wirkt eine dialektische Abhandlung von Göschel, die ihrem Motto: „Im Auslegen seyd munter, Legt ihr's nicht aus, so legt was unter“ alle Ehre macht***. Ein Hegeljünger christlicher Observanz entwickelt da mit der Methode des Panlogismus, den Sätzen der Identität und des Widerspruchs und der Selbstentwicklung des Begriffs das metaphysische Wesen der Sage auf christlicher Grundlage und betont dabei vor allem die Bedeutung von Christi Mittlergestalt, die der selbstgerechte Ahasver nicht habe

---

* Bibliographie 36.

** Bibliographie 47.

*** Über Göthes Faust und dessen Fortsetzung. Nebst einem Anhange von dem ewigen Juden. Leipzig 1824. Der Abschnitt über den ewigen Juden S. 211—296. Das Motto ist von Goethe. Werke I 3, 258, lautet hier aber frisch und munter.

erfaſſen können. Geſchickt reflektierend ahnt Göſchel manchmal voraus, was ſpäter tatſächlich ein Dichter in Ahasver hineinlegte. Göſchel findet den Gedankengehalt der Sage in der Lehre von der Nichtigkeit der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und der von der Identität der Zeit mit der Ewigkeit, weiß aber außer dieſen zwei Hauptſeiten noch über dreißig „Nebenſeiten" der Sage aufzuzählen. Auf ſeine Rechnung kommt es, wenn Ahasver ſich plötzlich am Ende von Klingemanns Drama in metaphyſiſcher Anwandlung das Geſpenſt der Zeit nennt, „die ohne böſen Willen, Böſes thut". Und noch kritikloſer wird Göſchel in einer platten Nachahmung der Hornſchen Novelle geplündert, in Wilhelm Jemands didaktiſcher Tragödie „Der ewige Jude*. Da philoſophiert Ahasver über Zeit und Ewigkeit, über das Leben nach dem Tode und hat, während ſeinem Schützling, wie er weiß, Tod von allen Seiten droht, nichts Beſſeres zu tun, als ihn mit ungelöſten metaphyſiſchen Fragen zu beläſtigen oder z. B. über das Rätſel der Zeugung zu interpellieren.

Der Aufbau dieſer Novellen und Dramen iſt faſt immer gleich. Irgendein Glied einer Familie, das nach längerer Abweſenheit etwa aus einem Kriege heimkehrt, führt einen Gaſt ein, der ſich einſt in ſchwerer Stunde ſeiner angenommen, meiſt auf unerklärliche Weiſe ihm das Leben gerettet hat. Dieſer Mann bringt Grauen ins Haus, wenn nicht Unglück. Man deutet ſich vergeblich das Verwetterte ſeiner Züge, das Klanglosdüſtre oder Monotone ſeiner Stimme. Er erhält in einem Greiſe, der ſich nach Grabesruhe ſehnt, eine verwandte Folie. Der unheimliche Fremde preiſt das Glück im Tode, beredt oder durch Seufzer und Klagen, die ahnen laſſen, ihm müſſe dies Glück verſagt ſein. Ein fanatiſcher Chriſt, etwa ein Kaplan, ſchöpft Verdacht, wittert einen Ketzer. Man ſtellt den Unbekannten unter das Kreuz. Eine pathetiſche Szene folgt. Der Arme windet ſich in Gewiſſensqualen beim Anblicke des Heilands. Spät, am Schluß, im letzten Kapitel einer Novelle, im letzten Akte eines Dramas, kommt die Aufklärung, vielleicht nach einem Duell, in dem der ewige Jude unverwundet geblieben iſt. Er erzählt dann ſeine Geſchichte. Man charakteriſiert ihn wie Goethe als Realiſten oder als einen Fanatiker des Lebens, der ſich von Chriſtus Überwindung des leiblichen Todes verſprach, oder als einen von irdiſchen

* Bibliographie 59.

Messiashoffnungen Erfüllten und durch Christus Enttäuschten. Nach vielen Versuchen sich zu töten — Schubart wird vielfach ausgeschrieben — hat Ahasver sich meist zur Resignation durchgerungen. Aber in heiliger Furcht vor dem Heiland und in unbändiger Todessehnsucht dehnt sich nun sein endloses Leben.

Das sind aufregende Szenen in Hülle und Fülle, in denen man sich mit brutaler Kraft spreizen kann. Denn leider versucht man sehr selten der Erscheinung Ahasvers mit schlichten Kunstmitteln beizukommen, wie Arnim es tat, als er seinen Ahasver mit einem unmündigen Kinde durch die Wüste schickte und ihn hier, von Kindesunschuld gehütet, eine religiöse Wiedergeburt erleben ließ. Meist ist er eine krasse Effektfigur, die man zeitweise mit einem Mäntelchen von christlichen Sentenzen umhüllt. Er ist nicht um ein Haar vertiefter als der alte Buttadeo des 15. Jahrhunderts im Bericht des Antonio*. Ahasver ist ein Mann von riesiger Körperkraft, ein Retter aus Feuers-** und Kriegsnot wie Wellentod, ein Schatzwisser; er kennt die Zukunft, er ist ein Heilkundiger, macht Blinde sehend, ist mit den Geheimnissen der Natur durch unablässige Übung und Forschung innig vertraut. In einer Novelle von Laun*** verhindert er verschiedene Entführungen und entlarvt verkappte Feinde. Er verschwindet vor den verdutzten Blicken durch die Luft oder versinkt in die Erde. In Duellen zerspringt an seinem Herzen das Schwert des Gegners. Bei W. Jemand hämmern die Mörder der Vehme vergebens längere Zeit auf den ewigen Juden los. Wie äußerlich ist vielfach das Motiv eines Schützers und Warners aufgefaßt! Wenn Ahasver bei Eduard von Schenk† grausig drohend zwei Adepten, die dem toten Albertus Magnus den Leben spendenden Zauberring entreißen wollen, durch seine spukhafte Erscheinung bekehrt, oder wenn er einem wegen seines Glaubens verfolgten jungen Christenpaare aus kaiserlich-chinesischem Stamme endlich unter getauften Chinesen in kleiner Gemeinde eine ruhige Stätte verschafft, so steht das noch im Zusammenhange mit seiner christlichen Mission††. Aber meist weiß man nicht, nach welchem Prinzipe er seine Schützlinge auswählt, wenn nicht am Schlusse noch eine ent-

* S. S. 9 f.
** Bibliographie 53.
*** Bibliographie 39.
† Bibliographie 67.
†† Bibliographie 67.

fernte Verwandtschaft herausgetüftelt oder gesagt würde, der ewige Jude müsse, um seine Tat zu sühnen, Gutes tun. So benimmt er sich nicht anders als „der Alte Überall und Nirgends", dem auch Himmel und Erde wie einem Zauberer dienstbar sind*. Im Kolportageroman hat solch ein spiritus rector, der alle Fäden in der Hand hält, seine würdige Stelle, und Ahasver hat sie denn auch gefunden in einem wüsten Produkt aus den vierziger Jahren, wo neben billigen Phrasen von Gottesfurcht und Heilandsliebe Entführungen, Überfälle, Kuppeleien den Hauptinhalt bilden. Der ewige Jude hat gleich ein ganzes Bündel von Schützlingen beiderlei Geschlechts zu schirmen, deren Herkunft in Dunkel gehüllt ist, denen unbekannte Feinde auf dem Fuße folgen, und die darob bitterlich weinen. Ahasver aber spielt ihnen Ringe oder Perlen in die Hände, die dann aus zwei Teilen zusammengesetzt sind und im Innern auf einem Stück Papier oder einem Rosenblatt einen guten Rat, eine Warnung, einen Befehl enthalten**.

Und gar erst in Frankreich! Mit einem Melodram von Caignez***, das in den zwanziger Jahren Theodor von Haupt ins Deutsche übertrug, erscheint der Juif-Errant zuerst in Paris am 7. Januar 1812 auf dem Théâtre de la Gaîté. Er heißt dort Samuel Iglouf und bringt ein verarmtes Adelsgeschlecht durch Hebung eines Schatzes wieder zu Ehren und Ansehen. Er tritt unter Stürmen, Donner und Blitz herabgewirbelt in Rauch und Nebel auf und entfliegt durch die Luft: die praktische Illustration zu dem Satze „C'est le Juif-Errant qui passe"! Ahasver wird der große Regieeffekt; Boulevarddramaturgen sahen in seiner Person un prétexte à grandes machines†. Das Théâtre de l'Ambigu Comique am Boulevard Saint-Martin wird sein Haus. Wie man ihn hier ausstaffiert, das wirkt selbst auf die volkstümliche Holzschnittkunst. Im Sturmhut mit Feder wird er um 1842 zu einer Art Fra Diavolo††. Am 23. April 1852 öffnete ihm die Académie Royale de Musique ihre Tore. Man spielte die fünfaktige Oper von Eugène Scribe et M. de Saint-Georges mit der Musik von F. Halévy†††. Der ewige Jude ist der Schützer der

* Chr. H. Spieß: Der alte Überall und Nirgends. Prag 1792—93.
** Bibliographie 100.
*** Bibliographie 34.
† Champfleury p. 3.
†† Champfleury p. 73.
††† Bibliographie 118.

hochadeligen Irene, der Tochter des Grafen Balduin von Flandern. Alle Effekte sind, soweit es überhaupt noch möglich war, vergrößert. Auf der Stirn des ewigen Juden flammt ein blutiges Mal. Selbstverständlich erscheint er immer im grollenden Sturm, aus dem fern und dann immer näher die trompette céleste, die ihn forttreibt, hertönt. Er flieht vor einem Engel mit feurigem Schwerte her. Er darf nur eine Viertelstunde rasten und kann nicht einmal seinen eigenen Sohn, der von Räubern ins Wasser geworfen wird, retten, muß vielmehr, durch ein unbarmherzig grausiges „Marche! marche! marche toujours!" des Engels getrieben, weiter. Nachdem man an solchen Szenen sattsam das Gruseln gelernt hatte, tanzte in den Ballettszenen zur Erheiterung der Gemüter und Beruhigung der Nerven die Taglioni.

In der Figur des „Ewigen" in Hauffs „Mitteilungen aus den Memoiren des Satan"* hat die ganze Gattung — unbewußt von Hauffs Seite — eine frühe ergötzliche Parodie gefunden. Der weinerliche alte Mensch ist eben nach Berlin gekommen, um Franz Horn für seine schöne Novelle zu danken. Der Satan findet Ahasver im Tiergarten in Gesellschaft des Kammergerichtsrates Hoffmann, der für jeden aparten Narren eine besondere Vorliebe hat, und erneuert seine alte Bekanntschaft. Nachdem der „Ewige" seinen ersten Heulanfall überstanden hat, wird er eine urkomische Karikatur des alten Ahasver. Gegenüber der pathetischen Hohlheit in der Aufzählung der Versuche, sich zu töten, hier die gelangweilte Bemerkung, er habe Anfang des Jahrhunderts seinen Kopf an die lange chinesische Mauer gerannt, — vergebens! Gegenüber dem soliden christlichen Ehemanne hier ein verliebter alter Geck, der in einem tragikomischen Liebeshandel mit einer verschlagenen Kokette jämmerlich blamiert wird, noch dazu von einem Hunde, der gelehrigen Dogge seines begünstigten Rivalen! Gegenüber dem sicheren großen Weltmanne, Menschenkenner und philosophischen Plauderer ein täppischer bäurischer Kerl, der nicht mal weiß, warum man in Berlin ätherisch bleich aussehen muß, der Johanna Schopenhauer und Therese Huber nicht kennt, sich auf einem ästhetischen Tee nicht zu benehmen versteht, dort als enfant terrible feingeistigen Damen die größten Sottisen sagt, sie für Teegesichter erklärt, und für die robusten Schwabenmädles schwärmt, schließlich vor langer Weile mit dem Stuhle gaukelnd unter Tisch- und Teegeschirr begraben

* Bibliographie 49.

zurücksinkt! Gegenüber dem Asketen ein weinseliger Zecher, der, aus der Teegesellschaft mit Schimpf und Schande davongejagt, einem solideren Getränke unter echten Weintrinkern tapfer zuspricht und wie sie mit einem — der Satan glaubt beinahe selbstverfaßten — Trinklied sich burschikos in später Nachtstunde seine Kehle heiser schreit. —

Einen Punkt hatten alle besprochenen Ahasverusdichtungen nur äußerlich gestreift, die Geschichte der Bekehrung des ewigen Juden. Anstatt eine psychologische Entwicklung seiner Sinneswandlung zu geben, hatte man sich mit Berichten von raffiniert ersonnenen Selbstmordversuchen und billigen pathetischen Klagen begnügt. Und doch charakterisierten gerade christlich gesinnte Interpreten wie Karl Rosenkranz die alte Erzählung als eine Bekehrungsgeschichte. „Zweifel wird zur Gewißheit des Wahren, Verachtung zur Anbetung, feindliche Rachsucht zur Anhänglichkeit, Liebloſigkeit zur Liebe“ *. Freilich war diese innere Wandlung darzustellen ein Vorwurf für eine Dichtung, in der Ahasver Hauptperson, nicht Episodenfigur war. Lange währte es, ehe Dichter an diese Aufgabe gingen, und die großen Verherrlichungen Ahasvers in christlichem Geiste gehören alle dem Auslande, knüpfen sich an die Namen von Andersen, Joukoffsky und Paludan-Müller. In Deutschland ist in der ersten Periode der Ahasverusdichtungen dieser Versuch überhaupt nie gemacht worden. Nur Aurbacher gibt in einer prosaischen Skizze ein äußeres Bild der Stationen von Ahasvers Bekehrung, Motive in Fülle, ohne uns eigentlich seine Seele zu erschließen. Aber Aurbacher wirkt stofflich stark auf Andersen **.

Durch die Zeichen bei Christi Tod, dem Ahasver als einem Gottesleugner, Sabbatschänder und Volksverführer keine Rast gegönnt hatte, erschüttert, verbirgt er sich fünfzig Jahre lang in den Schluchten und Höhlen des Libanon. Da er nicht sterben kann, faßt er den verzweifelten Entschluß, Jesu zum Trotz zu leben. Ahasver feiert als Gladiator in Rom Triumphe, er schwelgt in Wohlleben; aber

---

* Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter. Halle 1830. S. 418 ff. Ähnlich: Zeitung für die elegante Welt 16. Juni 1838. Nr. 116. S. 461—63 mit folgendem Schema: Christus = Geist, Glaube, Willen, Freiheit; Ahasver = Materie, Zweifel, Gebundensein, Notwendigkeit.

** Bibliographie 50. Menzel (Litt. Blatt 1838, Nr. 66) hielt Aurbachers Bearbeitung für eine der besten Dichtungen vom ewigen Juden.

die Erinnerung zermartert ihn. Er findet beim Untergange von Jerusalem nicht den ersehnten Tod. Er kommt als Sklave nach Rom und wird zum Peiniger der christlichen Märtyrer — ohne Freude am Mordhandwerk. Er gibt sich selbst als Gläubigen aus und läßt sich foltern, nur um zu sterben. In den Katakomben erwacht der Scheintote unter christlicher Pflege. Er glaubt, aber mit Zittern. Drei Jahrhunderte irrt er durch die Welt und versucht sich vergebens zu töten. Er findet in Rom den Heiland als Herrn der Welt und stürzt sich in den Ätna. Ein Einsiedler schließt ihm Jesu Evangelium auf und tröstet ihn mit dem Gleichnisse vom verlorenen Sohn und den Worten von dem einen bußfertigen Sünder und den neunundneunzig Gerechten. Unter den Eremiten der Thebais lernt Ahasver demütige Vorbereitung auf den Tod und doch geduldiges Ertragen des Lebens. Aber noch ist ihm Christus nur Prophet. Darum kämpft er für den, wie er meint, größeren eben erleuchteten Mohammed. Als er jedoch in Jerusalem die Fackel in den Tempel geschleudert hat, stürzt er vor der Erscheinung des glorreich erstandenen Heilands zu dem stammelnden Gebete „Mein Herr und mein Gott!" schauernd in die Knie. Mönche des heiligen Grabes taufen den Juden. Heldenmütig streitet er in den Kreuzzügen für seinen neuen Erlöser und führt später als Geleitsmann der Pilger ein gottseliges Leben. Niemand zieht von ihm ohne Stärkung in Glaube und Liebe.

Andersens* Dichtung ist romantisch verschwommen. Dramatische, lyrische, epische Elemente lösen sich in bunter Folge ab. Jede Seite fast wechselt das Versmaß. Ideen- und Gestaltenfülle schadet der Klarheit und Durchsichtigkeit. In mystischen Orakeltönen sprechen Tiere, Pflanzen, Bäume, Winde, Geister des Himmels und der Erde wie einzelner Länder. Das Gedicht ist Fragment wie die Weltgeschichte. Als es mit der Entdeckung Amerikas abbricht, hat Ahasver den Heimweg zu Gott und Christus noch nicht gefunden. Denn Ahasver ist nur halb ein Einzelmensch mit einem Einzelschicksal, halb ist er eine metaphysische Idee, der Engel des Zweifels, der zu derselben Stunde geboren ward, als Christus Mensch ward. Ahasver ist „die große Summe von Streit des Irdischen mit dem Göttlichen", der Menschheit Bild, die wie er das Göttliche verneint, aber mit ihm in rastloser Entwicklung unbewußt zum Göttlichen

---

* Bibliographie 97.

zurückſtrebt. Ahasver iſt eine Zukunftshoffnung, die ſich mit dem Abſchluß der Entwicklung des Menſchengeſchlechtes in ferner Zukunft verwirklicht. Der Dichter ſchildert nur die erſte zurückgelegte Phaſe:

Ein beſſ'rer Skalde wird in beſſerm Sang
Uns jene Wand'rung, welche folget, deuten.

So iſt es nicht zu verwundern, daß Ahasver faſt das ganze Gedicht hindurch zweifelt, nicht nur an Chriſtus, ſondern auch an der Fortentwicklung der Menſchheit ſelbſt. Wachſen ihm doch erſt leiſe die Schwingen zum Aufflug!

In der Charakteriſtik Ahasvers überwiegt im Anfange das Perſönliche. Ahasver, der enttäuſchte Jude, ſtößt Chriſtus von ſeiner Schwelle, ihn, um deſſentwillen einſt Ahasvers Mutter und kleines Schweſterchen im Kindermord von Bethlehem getötet wurden. Um ihn gruppieren ſich, ähnlich wie bei Goethe, Judas und Veronika, nur wird als neue Kontraſtfigur Barrabas, der ſich ſpäter reumütig bekehrt, hinzugeſellt. Wie bei Aurbacher lebt Ahasver in den Höhlen des Libanon ein tieriſches Daſein, überſteht er Jeruſalems Fall, iſt in Rom Gladiator und peinigt die Chriſten, bis daß er in einem ſeiner Opfer Veronika erkennt, im Morden innehält und nun der Chriſten Märtyrerlos teilen muß. Afrika, China, Indien, Ägypten, Griechenland, Italien, alte und neue Kulturen ſprechen werbend zu dem gramvollen Pilger. Als er nach Rom zurückkehrt, herrſcht unter Konſtantin das Kreuz. Ahasver zieht mit Attila, durchwandert den Norden und findet auch in Deutſchland den Heiland. Die Ahnung von Jeſu Prophetengröße dämmert in Ahasver auf. Aber der Jude in ihm wehrt ſich dagegen. Unter Glaubensgenoſſen weint er über Jeruſalems Fall und begrüßt freudig die Kunde vom Auftreten Mohammeds. Ahasver ſchließt ſich ihm an, will die Fackel in die Kirche des heiligen Grabes ſchleudern, da hält ihn Veronikas Erſcheinung und Stimme, ſeine eigene Stimme aus beſſerer Zeit, davon ab. Tief ſchmerzt es ihn, daß Jehova die Chriſten beſchützt, aber faſt noch tiefer wurmt es ihn, daß Juden ihnen dienen. Am Hofe Karls des Großen muß er das leider erleben.

Nach der Mitte des Gedichtes aber ſchwinden die perſönlichen Züge mehr und mehr. Ahasver trauert mit Heinrich IV. im Schloßhof zu Kanoſſa. Wie der Kaiſer kämpft er irdiſch geſinnt gegen das Göttliche. Wie der Kaiſer ſteht er darob im verſchloſſenen Weltenhof, aber nicht nur Nächte büßend, ſondern Jahrtauſende. Aber noch nimmt er von dieſer Szene nicht Erhebung mit, ſondern

nur Verbitterung. Skeptiſcher denn je ſteht er von nun an allen Erſcheinungen gegenüber, den Kreuzzügen, dem neuen Bürgertume in den Städten. Er hat ein ſcharfes Auge für die Verrohung der Kirche. Ihre Ketzergerichte über Huß und andere Heiligen begleitet er mit ſchneidendem Hohn. Er glaubt nicht an die Zukunft der Buchdruckerkunſt und folgt Kolumbus, dem großen Phantaſten, nur mit Neugierde. Aber ſchreiend ſinkt er um, als die neue Welt im Meere auftaucht, der Phantaſt Recht behält. Und der Weltgeiſt belehrt ihn und vergleicht das unausbleibliche Schickſal der ſtarren Urbevölkerung Amerikas mit dem von Israel, das auch untergehen mußte, weil es das Neue, das von Gott kam, von ſich wies. Der Weltgeiſt ſchließt Ahasver eines der heiligen Rätſel aller Entwicklung auf:

Immer das Alte verleugnet das Neue,
Gott wird geboren, gekreuzigt und — lebet!

und eröffnet ihm die Ausſicht auf ein fernes hohes Endziel:

Komm, laß des neuen Weltteils Erſchließung
Dich dir erſchließen, damit du leſeſt
Weisheit und Tröſtung und göttlichen Willen,
Und dieſer lautet: Künftig der Menſchheit
Ein Volk, ein Denken, Eintracht, Verſtändnis.

Joukoffskys* Löſung iſt nicht metaphyſiſch; ſie gilt nicht eigentlich der ganzen Welt, ſondern zunächſt Ahasver als Menſchen und jedem dann, den wie ihn ein unermeßliches Leid drückt. Mit großer Kunſt hat Joukoffsky, ohne je ſentimental zu werden, den Gedanken des Chriſtentums verklärt, der an urſprünglich werbender Kraft für alle nicht im Stolz verhärteten Seelen ſeinesgleichen ſucht, den der Apotheoſe des Schmerzes und Leides.

Ahasver beginnt nach Chriſti Ende ein ſchmähliches Leben in Angſt um den Tod. Alle Qualen der Vereinſamung macht er durch. Der Verwaiſte wird menſchenſcheu, ſich ſelbſt und aller Welt in ſeiner eiſernen Unzerſtörbarkeit ein Grauen. Juden und Chriſten ſtoßen ihn aus. Er führt ein Bettlerleben ohne Ziel, in armſeliger Blöße, von Hunger, Durſt, Kälte und grimmer Not gepeinigt. Er flucht wie Hiob dem Schöpfer und ſich und treibt nur mit allem Welken, Vergehenden, Toten einen ſeltſamen Kultus. Ahasver verſucht ſich zu töten. Aber das wird nicht breiter geſchildert als jedes Stadium ſeiner bis zur Gewißheit der Unſterblichkeit wachſen-

* Bibliographie 120.

den Angſt. Da trifft dieſen in verbiſſenem Grolle ohnmächtig Leidenden der ſtrahlende Siegesblick des Märtyrers Ignatius. Ahasver ſtürzt in die Arena, um den Heiligen vor dem Löwen zu retten. Ignatius weiht Ahasver zum Leben. Und nun wird nicht gleich übereilt eine ſchnelle Bekehrung angeſchloſſen, ſondern ſehr fein jene Stimmung ſtillen, wehen Weinens, ungewiſſer Sehnſucht ausgemalt, die über einem Menſchen brütet, wenn die Reue ſchon leis an die Tür klopft, und echt natürlich löſt ſich dieſe Stimmung in einen menſchlichen Wunſch, in die Sehnſucht nach der Heimat. Aber das Schiff wird nach Pathmos verſchlagen. Nun folgt die eigentliche Wandlung. Der Apoſtel Johannes klärt Ahasver über das Geheimnis ſeines Schickſals auf und tauft ihn. Die Enthüllung der Offenbarung tröſtet Ahasver mit Hoffnungen für die Zukunft. In ſeiner Erinnerung wird der Lieblingsjünger des Herrn zu einer faſt überirdiſchen Erſcheinung, vor der er unbewußt in die Knie ſinkt.

In der Heimat vollendet ſich die Bekehrung. Vor den Trümmern ſeines Hauſes erlebt Ahasver noch einmal jene Szene am Leidenstage. Er findet Golgatha in duftig ſonnigem Frieden, Jeruſalem in Schutt, wie einſt! Die falſchen Hoffnungen der Juden ſind nicht mehr die ſeinen. Er aber, dieſer von den Menſchen verſtoßene, beſchimpfte, mit dem Kainszeichen des Haſſes gebrandmarkte Bettler, erhebt ſich zu einem ergreifenden Prediger ſeines Retters und Heilands, der ihm täglich die Wonnen heilſamen Reueſchmerzes ſchenkt. Ahasver hat ſeine Strafe lieb. Sie iſt der Schutzgeiſt ſeiner Seele und erlaubt ihm eine ſchöne Sühne. Ihm iſt die große Gnade geworden, zu jeder Zeit zu allen Menſchen kommen zu können. Für ihn gibt es keine Ferne. Aber er kann den Menſchen nicht helfen durch die Tat, ſondern ihnen nur Troſt, Mitleid, Hoffnung ſpenden oder mit Tadel ſie ermahnen. Daß man es ihm übel vergilt, kümmert ihn nicht. Durch unbelohnte Liebe zu den Menſchen nährt er die Heilandsliebe. Aber wie das innerſte Weſen von Ahasvers Seele Reſignation iſt, Angſt, Freude, Aufregung, Zweifel, Habſucht, Macht, Wolluſt und Ruhm ihm fremd, verſchwindet ihm die Welt der Menſchen vor der ruhigen Gottesnatur, deren Wunder ihn nicht mehr ſchrecken, die ihm wie einem verzückten Pantheiſten ein „ſchweigſam ſtilles Sein vor Gott“ ſind. Da feiert Ahasver in der Einſamkeit einen erhabenen Gottesdienſt, da wird der hungernde bettelnde Vagabund zum pſalmodierenden Sänger des Höchſten, dem die einſame Natur lauſcht!

Mit dieſer in ihrer Schlichtheit ſo ergreifenden Predigt von ſeinem Leben tritt Ahasver in St. Helena vor Napoleon, als der arme Gefangene von der Erinnerung ſeiner glorreichen Vergangenheit und der peinigenden Gewißheit einer tatenloſen Zukunft aufgerieben, ſich eben das Leben nehmen will. Die Pflicht auszuharren in einem auch leidvollen Leben, das ſollte Ahasvers Erzählung wohl Napoleon lehren. Das in Blankverſen geſchriebene Epos iſt nicht vollendet. Joukoffsky ereilte der Tod.

Joukoffsky ſteht in der Feinheit der pſychologiſchen Begründung, in der Beſchränkung auf rein menſchliche Motive einzig da. Das franzöſiſche Gegenſtück von Edouard Grenier „La mort du Juif-Errant" bringt es dagegen nur zu einer Bekehrung durch eine Viſion*. Nach einem Leben von anderthalb Jahrtauſenden in trotzigem Groll gegen Gott wandelt Ahasver die traumſelige, Erinnerungen weckende Stimmung einer weichen Mondnacht, in der der ewige Wanderer von der Höhe des Koloſſeums aus auf Rom herniederſinnt. Stimmen, die allmählich Geſtalt annehmen, preiſen ihm Liebe und Reue an, Weinen überkommt ihn, und vor der milden Erſcheinung Chriſti ſinkt er endlich bekennend und bereuend nieder. Seitdem lebt er weiter, ſegnend, wenn man ihn flucht, liebend, wenn man ihn haßt, um ſo ſein Verbrechen zu ſühnen. Dies ſchildert Ahasver ſtimmungsmalend, ein wenig ſentimental, dem Dichter bei einem fingierten Zuſammentreffen in einer Hütte, hoch oben im Schneegebirge. Der Erzählung von der viſionären Bekehrung folgt dann das Erlebnis einer viſionären Erlöſung. Chriſtus tritt in die Hütte. Der ewige Jude wäſcht des Heilands Füße mit ſeinen Reuetränen und darf mit einem himmliſchen Lächeln auf den verklärten Zügen ſelig entſchlummern. Der Dichter begräbt ihn.

Grenier leitet zu den Darſtellungen von Ahasvers Erlöſung durch den Tod über. Nach dem Volksbuche erfolgt ſie erſt am jüngſten Tage. Nur den Verſuchen, die dieſen Zug beibehalten, gelten die folgenden Betrachtungen.

Die deutſchen Bearbeitungen dieſer ſehr heiklen Aufgabe ſind ſämtlich epiſodiſcher Natur und verdienten kaum erwähnt zu werden, käme nicht gegenüber der Kraßheit und ſtofflichen Roheit ihrer

---

* Bibliographie 124.

Ausdrucksmittel die hohe stille Meisterschaft, mit der Paludan-Müller in Dänemark den Stoff bezwang, zu reinerer Anschauung.

Am äußerlichsten ist Hermann Neumann in seinem Drama „Das letzte Menschenpaar"*. Nachdem sich Ahasver vier Akte hindurch als Stockjude gezeigt hat, bekehrt sich der Zorneifrige im fünften Akte, in der letzten Stunde des jüngsten Tages plötzlich zum Heiland der Liebe.

In einem Abschnitte seiner Phantasie „Das Weltende" gelingt es Franz Trautmann nicht, den plötzlichen Umschlag Ahasvers von Verzweiflung darüber, daß die Stürme des Weltgerichtes ihn allein verschonen, in ungläubiges Staunen, als der Todesengel ihm freundlich winkt, und jubelndes Sichauflösen unter seinem Kusse überzeugend zu gestalten**.

Schließlich soll in einem mit blutwenig Anschauung in Klopstockischen Bildern geschriebenen „Jüngsten Gericht" von Nikolaus Stehling Ahasver als letzten der Tod hinwegraffen***. Dem Dichter hat offenbar eine Steigerung vorgeschwebt: bei einem üppig ruchlosen König rasende Todesangst, bei einer frommen Familie, einem Greise, einem jungen Ehepaare und einem Kinde stille demütige Todesergebung, aber ein wehmütiger Abschied von der Erde, bei dem ewigen Juden trunkene Todesfreude. Aber leider wächst dieser Ahasver, der glanzverklärt singend über die brennende zertrümmerte Erde zieht und auf Golgatha, des Todes Verwüstung segnend, in eine Schlucht stürzt, nicht in der Stunde des Todes.

Dagegen hat Paludan-Müllers „Ahasverus, den evige Jøde" Steigerung und Konzentration, und Ideenfülle paart sich mit Anschaulichkeit†. Ahasver bleibt stets im Mittelpunkt. Er spricht im Drama das erste und letzte Wort. Von den Anhängern des Antichristen, die Befreiung von Tod und Gericht gierig heischen, angewidert, ist Ahasver auf einen Kirchhof geflüchtet. Hier bricht über ihn der jüngste Tag herein. Er kündigt sich an im Aufruhr der Elemente, der aus der Ferne zu einem angstvollen Liede in rauschenden Rhythmen gebändigt wie frohe Verheißung in Ahasvers Ohr herüberschallt, er erhebt mit seinen Weltgerichts-

---

* Bibliographie 98.
** Bibliographie 96.
*** Bibliographie 93.
† Bibliographie 122.

posaunen, welche die Toten erwecken und den Kirchhof mit Geistern erfüllen, die Ahnung des Harrenden zur heiteren Gewißheit.

Das Exzentrische des Stoffes ist zu typisch allgemein Gültigem in Personen und Vorgängen gemildert. Zuerst wird Ahasver Zeuge eines Raubmordes, einer Tat brutaler Fäuste und roher Habgier. Den Mordgesellen ist das Wort Gericht ein leerer Schall. Die Angehörigen des Ermordeten erscheinen, eine Frau, ein Kind, ein Alter, der ein freigeistiger Priester war und nicht nach dem Bibelwort, sondern „af Aanden blot" predigte. Als jetzt im Aufruhr der Elemente der jüngste Tag zu ihm spricht, da bleibt er aufrecht wie im Leben. „Commune naufragium dulce" das ist sein Trost. Ein Liebespaar tritt auf und danach der Antichrist mit seiner Rotte. Nicht wie die dilettantischen Nachbeter der Apokalypse ihn zu charakterisieren lieben, als Scheusal, ist er hier gezeichnet, sondern als einer, auf dessen Seite alle Errungenschaften der Kultur stehen, der Kunst und Wissenschaft hochhält, der warm die Toleranz verteidigt, als ein irdischer Optimist, dem Ahasver als leidgeprüfter Pessimist, als Mann der Offenbarung gegenübertritt mit der Hand auf der Bibel:

Det Eneste, som ret jeg veed
Mig hjalp i min Elendighed,
Min lange Jammers dyre Trost:

Als die Posaunen des Weltgerichts erdröhnen, da entflieht der Antichrist, Tote stehen auf, und der Geist des Pilatus spricht zu Ahasver. Das klingt alles natürlich, nichts wirkt wie Überraschung, und doch ist es, als ob von den gellenden Axtschlägen des Raubmordes an bis zur spukhaften Auferstehung des Pilatus, der mit seiner alten Frage nach der Wahrheit wieder erschüttert, einem allmählich der Boden unter den Füßen vor den Rätseln der Welt entglitte.

Aber einer steht fest: Ahasverus. Und das gibt dem Gedichte Haltung und Einheit der Stimmung. Es ist ein Weltuntergangsgedicht und Ahasverusgedicht zugleich. In den Monologen Ahasvers, die zwischen den einzelnen Vorgängen liegen, löst sich, was hier wie unversöhnlich gegeneinander prallte, in der Einheit dieses Geistes. Alles Verwirrende macht ihn nur sicherer, heiterer, klarer. Für ihn, der des Paradieses Pforte jetzt endlich offen stehen sieht, bedeutet alles nur Heimgang in den ewigen Frieden. So kommt eine frohe Heimwehstimmung in das ganze Gedicht. Der Schluß ist eitel Ruhe und Heiterkeit. Nachdem die Vesperglocke geschlagen hat, legt

Ahasver seinen Wanderstab nieder und steigt in sein Grab. Er hat keine Angst vor dem Gericht. Als der Chor mahnend herüberschallt:

Til Dommedag skulle vi møde!

da gibt er sterbend die Antwort für sich:

Og ind i den evige Hvile —.

Ahasver als Vertreter des jüdischen Volkes.

Bist du jener Wilde,
Der den Herrn verstoßen,
Des gebannten Volkes
Nun ein kläglich Bildnis?
Nun ein ewig Bildnis
Dieser Heimatlosen,
Die an keiner Stätte
Tempel Gottes bauten.
Platen, Auf Golgatha.

Während Dichter und Denker nach einem neuen zeitgemäßen Inhalt für den ewigen Juden suchten, empfahl sich der Meinung des Volkes die plausible Deutung von der Identität Ahasvers mit dem jüdischen Volke als eines Symbols für den heimatlosen zerstreuten Stamm, der einst an Christus sich schwer verging, nicht sterben kann, zäh nicht nur an seinem Glauben und seinen Sitten festhielt, sondern auch fast alle physiologischen Eigentümlichkeiten seiner Rasse bewahrt hat. So hatte schon Schudt in seinen „Jüdischen Merckwürdigkeiten" 1714 behauptet, „dieser umlauffende Jude sey nicht eine einzeln Person, sondern das gantze Jüdische nach der Creutzigung Christi in alle Welt zerstreute, umherschweifende und nach Christi Zeugnuß biß an den jüngsten Tag bleibende Volck*." Und diese Anschauung ist die herrschende geblieben bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts[5]). Platen** und Wackernagel*** haben sie in Reime gebracht.

---

* Neubaur S. 22.

** In den als Motto zitierten Strophen des Gedichtes „Auf Golgatha", s. Bibliographie 38.

*** Bibliographie 88.

Jüdiſchen Erklärern aber war Ahasver ein ſprechendes Zeugnis der religiöſen Unduldſamkeit früherer Jahrhunderte. Nur Religionshaß, Habſucht und niederes Rachegefühl konnte den Fluch „Wandle bis an das Ende der Tage!“ erſonnen haben. Ahasver iſt das Judentum, aber nicht das zur Strafe verdammte, ſondern das bis auf das Blut verfolgte, gemarterte, verſtoßene, gemiedene Volk. Ahasver iſt der jüdiſche Märtyrertypus, der — hier reckte man ſich in höhniſchem Stolze — lebendige Proteſt des einen Jehova gegen den Polytheismus in jeder Form*.

Daneben trugen ſowohl eine junge jüdiſche Generation, die einen Ausgleich mit den ſie umgebenden chriſtlichen Kulturelementen anbahnte, als auch Chriſten, die ſolche Beſtrebungen mit Wohlwollen und Achtung oder mit Widerwillen und Abneigung, jedenfalls mit lauerndem Intereſſe verfolgten, andere neue Züge in die alte Sagengeſtalt hinein.

In der Zeit, als man anfing, ſich mehr mit Ahasver zu beſchäftigen, ward auch die Judenfrage eine Frage des Tages. Unter Napoleons Herrſchaft waren die Juden frei geweſen. Nach 1815 aber fand, entgegen dem Artikel der Bundesakte, eine einheitliche Regelung ihrer Verhältniſſe nicht ſtatt. Hier und da ſchlug man ſie gar wieder in die alten Feſſeln: es blieb der Ghettozwang, viele Berufe waren ihnen verſchloſſen, zu andern, wie z. B. zum ärztlichen in Frankfurt a. M., war nur eine beſtimmte Zahl zugelaſſen. Aber trotzdem gewannen die politiſch Rechtloſen immer mehr an Einfluß. Ihr Reichtum wächſt von Jahr zu Jahr. Ohne ihre Millionen können die Fürſten nicht leben, ihre Steuern füllen die Kaſſen. Größeres Selbſtbewußtſein aber verleihen ihnen ihre Fortſchritte in Wiſſenſchaft und Kunſt. Mendelsſohn zählte man mit Stolz zu den Seinen. Und jetzt erwächſt aus ihnen ein ſtattliches Häuflein bedeutender Schriftſteller und Dichter, die öffentliches Intereſſe beanſpruchen mußten und nicht ſo harmlos waren wie Ephraim Kuh im 18. Jahrhundert, allen voran Börne und Heine. Sie diskutieren dieſelben Fragen wie die germaniſchen Chriſten; mit den liberalen Elementen fordern ſie politiſche, geiſtige, religiöſe Freiheit gegenüber einer orthodoxen Reaktion. „Sie hatten“, ſo ſchrieb Gutzkow 1839, „nicht nur denſelben blauen Himmel, dieſelbe Nachtigall, denſelben Mond, der ſich im ſtillen See ſpiegelt, dieſelbe Tanne auf dem Harze

* Europa. Chronik der gebildeten Welt für das Jahr 1870. Sp. 535—40.

wie wir, ſondern Welt, Staat, Kirche, Geſchichte, alles ſprachen ſie mit demſelben Rechte an, auf das wir bisher mit ſo viel Eiferſucht gewacht hatten. Es dauerte lange, bis hier eine unbedingte Hingabe erfolgen konnte*." Gutzkow erzählt, wie tief unglücklich er war, als er als Primaner erfuhr, ſein angebeteter Börne ſei eigentlich ein Jude. Sehr ſchwer gewöhnte man ſich an den Gedanken gemeinſamer Arbeit an den gleichen Zielen. Hatte einſt Brentano Juden und Philiſter in einem Atem genannt, ſo rief jetzt Börne den Chriſten zu: „Seid keine Philiſter!**"

Fanden ſo die beſten Juden Mißtrauen auch bei vielen der Gebildetſten, ſo kämpften ſie einen noch vergeblicheren Kampf gegen die Verſtändnisloſigkeit bei der Maſſe ihrer Glaubensgenoſſen, die zwar Gleichberechtigung wünſchten, aber keinen Finger dafür rühren, keinen Heller dafür zahlen mochten, die im alten Schlendrian weiter vegetierten, in ihren ſchmutzigen Gäßchen ihrem ererbten Schachergewerbe nachgingen, ohne ſich zu mucken, jeden Hohn und Spott einſteckten, dafür aber ſich in das Fäuſtchen lachten, wenn ſie wieder einmal einen hochmütigen Chriſten katzbuckelnd über das Ohr gehauen hatten. Die Beſten ekelte es vor dieſer Geſellſchaft. Börne, Heine, Karl Beck*** haben herbe Worte der Verachtung für dieſes Geſindel gehabt, die engherzig waren wie ihre Kaftane weit, die nicht einſehen mochten, daß man ſich mit der Nation, in der man lebte, auch auseinanderſetzen, ſich ihr Gutes aneignen und ſein eigen Gutes bewahren müßte. Und doch erfüllte es die Vorkämpfer mit ſtolzer Genugtuung, daß man trotz Lauheit hier und Feindſeligkeit dort eine Macht bedeutete, mit der allenthalben gerechnet wurde; daß man dem Tage nicht fern ſchien, wo überall die Gleich-

---

* In dem Aufſatz „Vergangenheit und Gegenwart" im „Jahrbuch der Literatur". Hamburg 1839. Der Aufſatz fehlt in allen Ausgaben. Abgedruckt iſt die obige Stelle bei Houben: Gutzkow-Funde 1901. S. 147 f.

** Geſ. Schriften 6, 68.

*** Z. B. Gedichte, Berlin 1844. S. 47 ff. Das junge Paläſtina:

Ach, keiner von des Unglücks wilden Küſſen
Verzehrt dir heftiger die arme Bruſt,
Als ewig tief verachten das zu müſſen,
Was du doch ewig ſehn und lieben mußt.

Oder: Ach, nach Wundern fragt der Jude, Sieht in Wolken ſeinen Hort;
Aber von der teuern Bude Geht er nicht um Welten fort.
. . . . . .
Dann nur endet ſeine Plage, Wenn ſein Markt zu Ende iſt.

berechtigung proklamiert werden würde. So ſtand in dieſem Kampfe gegen zwei Fronten nebeneinander Schmerz und Hoffnung, tiefſte Beſchämung und ſtolze höchſte Erhebung.

Und dieſelbe Stufenleiter der Gefühle ging es auf und ab, denſelben Kampf galt es zu kämpfen, wenn man ſeiner Religion gedachte. Dem ſtarren Jehovadienſt verdankte man allen Schmerz einer nun faſt zweitauſendjährigen Wanderung. Um des Gottes der Väter willen war man heimatlos geworden, war man verſpottet, verhöhnt, kaum einmal wo geduldet worden. Man ſehnte ſich aus dem engen Formelgeſetze heraus; ſeine Gebundenheit ſtand den Ideen der neuen Zeit von der Freiheit des Individuums ſtracks gegenüber. Man fing an zu reformieren und hieß ſofort im Kreiſe der Strenggläubigen ein Abtrünniger und Ketzer. Und war es doch nicht. Denn man blieb um der Zukunftsträume willen meiſt dem alten Jehova treu. Verdankte man ihm doch jenes glänzende Zukunftsbild, an dem man ſich immer wieder aufgerichtet hatte, das auch jetzt noch ſeine Macht über die Gemüter nicht verloren hatte, die meſſianiſchen Hoffnungen, den Traum einer Miſſion des Volkes Israel und ſeiner Rückkehr in das gelobte Land! Und in dieſer frohen Erwartung fühlte ſich der Sohn zweitauſendjährigen Kummers hoch erhaben über jeden Andersgläubigen. In einem Lenauſchen Gedichte hört der unter dem Kruzifixe in der kalten Winternacht ſterbende jüdiſche Hauſierer die wie himmliſches Erbarmen ſchallende Stimme ſeines Meſſias „Harret, meine Kinder, harret!*“

Als ein dichteriſches Symbol für dieſe Schmerzen und Hoffnungen des jüdiſchen Volkes ergriff man denn nun auch den älteſten Juden, der ſo alt war wie ſie, der ſeit Chriſti Tod keine Heimat hatte, keine Ruhe finden konnte, auf Erlöſung harrte, Ahasver, den ewigen Juden. Den reinſten Ausdruck fand dieſe Tendenz 1835 in Berthold Auerbachs „Spinoza“**. Als ſeine Glaubensgenoſſen ſich von Spinoza abgewandt haben, erſcheint ihm nachts Ahasver. Er trägt auf dem Herzen in einer eiſernen Kapſel eine kleine Rolle, das Geſetz Jehovas, befeſtigt an einer Schnur, die um ſeinen Hals hängt und einen tiefen Einſchnitt in ſein Fleiſch macht. Ahasver erzählt Spinoza ſein Schickſal, d. h. in ſeiner Perſon das ſeines Volkes. Ruhelos muß Ahasver wandern. Die Menſchen gönnen ihm keine

---

* „Der arme Jude“, Werke (Koch) 1, 381.

** Bibliographie 78.

Raſt. Sie laſſen ihn aber auch nicht klagen. Sie ſchichten den Scheiterhaufen für ihn; aber Jehova, deſſen Geſetze er auf dem Herzen trägt, läßt ihn nicht ſterben. Ahasver bittet ihn um Abberufung. Er will aufhören zu ſein ein Greuel und ein Ziel des Spottes allen Nationen. Der Kummer iſt ſein Genoſſe, Schmach und Elend ſeine Geſpielen; aber ſie ſind ihm lieb geworden. Tränen möchte er wieder haben, wieder weinen möchte er können ob ſeines „Drangſals", ſonſt ſolle ihn Jehova ſeinen Feinden überlaſſen, daß er ſterbe, oder Jehova ſolle ihn ſeinen Rachedurſt in Feindesblute kühlen laſſen. Aber im ſtillen hofft Ahasver auf einen Wiederaufbau Jeruſalems, auf eine Rückkehr Israels in das gelobte Land. Und dieſe „Zeit, da Lieb' und Treue ſich begegnen, Gerechtigkeit und Friede ſich küſſen, Wahrheit aus der Erde ſproßt, Gerechtigkeit vom Himmel ſchaut," iſt mit Spinoza angebrochen. Durch einen Kuß des ſterbenden Ahasverus wird Spinoza zum neuen Welterlöſer geweiht. Uns will heute vieles in dieſem Epilog zu einem Leben Spinozas ungereimt vorkommen als eine Miſchung ſich widerſprechender Motive. Der ſtrenge Jehovadiener Ahasver küßt den aus der Gemeinde feierlich ausgeſtoßenen Ketzer und Verkündiger neuer Ideen zum Meſſias einer jungen Zeit! Das iſt kein Schlußeffekt, der Senſation machen ſoll, ſondern ſo unausgeglichen wogten die Wünſche in der Bruſt dieſer jungen jüdiſchen Generation hin und her. Sie hatten alle ſeltſame Janusgeſichter.

Fürderhin aber wollten jüdiſche Dichter Ahasver ſelbſt die Miſſion geben, zu der er bei Auerbach den weiſen Spinoza berufen hatte. Gegen eine ſolche Auffaſſung führte Gutzkow in ſeinem „Telegraph für Deutſchland" einen erbitterten Kampf. Gutzkow ſah in Ahasver nur die ſchlechte Seite des Judentums verkörpert, harte Liebloſigkeit gepaart mit jenem Krämergeiſte, dem der Erfolg alles iſt. „Ich würde," ſagte Gutzkow, einen beſſern Plan entwerfend, „dem Juden nicht vorwerfen, daß er kein Chriſt wurde. Chriſtus fluchte dem nicht, der nicht ſeines Glaubens war; er fluchte ihm, weil ihm Plato, Sokrates, weil ihm Confucius und Muhamed auch geflucht haben würden, er fluchte ihm, weil er ohne Herz war, weil er das Verbrechen Chriſti, nicht der beleidigten Propheten, ſondern des ſchlechten Erfolges wegen verachtete und einen Unglücklichen verſpottete. Um wieviel höher ſtand der Heide Pontius Pilatus als dieſer Ahasver! Ich würde eben zeigen, daß es eine Metaphyſik in der Sage gibt und daß in ihr das ganze Schickſal des Juden-

thums allerdings ausgesprochen liegt*." Für die Gutmütigkeit des modernen Juden brach dann gegen diese Anschuldigungen ein Dr. med. Rosenfeld aus Bamberg in der Allgemeinen Zeitung des Judenthums in einem schauderhaften Gedichte für den ewigen Juden eine Lanze**. Gutzkow aber hatte schon früher in seinem Roman „Blasedow und seine Söhne" einen mit Ahasverusplänen blasiert kokettierenden jüdischen Dichter parodistisch vorgeführt, wie er einen solchen noch ein Jahr vorher in Joel Jacobis „Klagen eines Juden" rezensiert hatte. Joel Jacobi*** ist kein Dichter wie Auerbach, und so ist bei ihm die Konfusion noch größer. Er gibt ein unentwirrbares Kauderwelsch von weinerlichem Judenweh und stolzer Berufung auf die Mission seines Volkes, voll Sehnsucht vom Gotte des Zornes hinan zum Gott der Liebe, voll Lobpreisung der Mystik der katholischen Kirche. Und schon brüten jüdische Dichter, um dem neuen Inhalt eine neue Kunstform zu schaffen, über einer Art Gesamtkunstwerk, einer „Fusion von Epos und Lyra"†, wie Gutzkow spottete. Aber über Pläne kam es nicht hinaus; keine große Dichtung entstand; auch sie existierte nur im Plane auf dem Papiere, wie man auf die Zukunft hoffend, „ein papieren Jerusalem baute"††.

Zahlreicher sind die christlichen Bearbeiter der Sage in jüdischem Geiste. Nur sind sie den Zukunftsträumen gegenüber skeptischer. Rein menschlich empfinden sie im Jammer Ahasvers den Jammer eines heimatlosen Volkes mit großer Vergangenheit. „Ahasverustrauer" wird zu einer Mode der Zeit. Ahasverustrauer hatte sogar der im Grunde nüchterne, auf begriffliche Klarheit dringende Gutzkow, der allen Zukunftsphantasien von einer Mission Ahasvers so energisch logisch den Garaus zu machen suchte, einmal empfunden und geschwärmt†††: „Lieder eines wahrhaften Ahasver — welch ein Stoff! Gesänge entquollen dem vereinsamten Gefühle eines Juden, der sich zum letzten Male, ehe Jehova vollends stirbt, an ihn anklammert und mit trunkener Anschauung von der Pracht der

---

* Vermischte Schriften II (1842). S. 158. S. auch Bibliographie 84.

** Bibliographie 80. Gleich der Eingang war jüdisch-deutsch:
Man weiß sich eine Sage vom alten ew'gen Juden, etc.

*** Bibliographie 74.

† Ztg. f. d. eleg. Welt. 16. Juni 1838 Nr. 66 fordert eine Mischform.

†† Lenau: Der arme Jude. Werke (Koch) 1, 379 v. 13.

††† Bibliographie 84.

alten Tempelreligion träumt, Weihgesänge der Bundeslade — welch ein Stoff! Und der Jude in seiner politischen und gesellschaftlichen Existenz, in dem stillen Groll um alte und neue Unbill, der Jude, gegenüber den hohen Gestalten der christlichen Geschichte oder umrauscht von den Wipfeln der deutschen Eichen — welch ein Stoff!"

Früher aber hatten schon Chamisso und Pfizer diesem Ahasver persönliche Züge jüdischen Schmerzes geliehen. Dabei sind bei beiden Ahasver die Akzente eines eigenen, besonders schweren Einzelschicksals beigegeben, die vor einer poetischen Verflüchtigung zu einer reinen Allegorie schützen. Chamisso* betont die Gebundenheit eines Menschen an seine Zeit und seine Nation, die Vereinsamung durch einen ungeheuren Schmerz. So geht Ahasver als einer, der nicht verstanden wird und nicht versteht, durch neue Verhältnisse, Zeiten, Völker, Sprachen, hat nichts außer der dumpfen Erinnerung an seine Vergangenheit, und sein einziges Erlebnis in einem Jahrhundert, ein Pilgergang des Heimwehkranken nach den Trümmern von Jerusalem, ist nur ein stärkerer Verzweiflungsanfall. Pfizer** hebt das Nationale noch stärker hervor. Sehr gut ist, auch im Versmaß, das dumpfe Brüten charakterisiert, das nicht Leben, nicht Tod, nicht Traum, nicht geistige Frische ist. Ahasver empfindet gemartert das Nutzlose seiner Existenz, das Furchtbare eines Lebens, dessen Zweck der Gram ist. Aber daneben ist er mehr Jude als der Ahasver Chamissos. Er grübelt über sein Volk, über dessen Messiashoffnungen, über seine eigenen Beziehungen zu seinen Glaubensgenossen. Sie dürfen sterben, er nicht; aber er gehört ihnen an: noch wie sie ein töricht Hoffender, glaubt er an seines Volkes Zukunft***.

In Dänemark schlug Ingemann in seinem „Blade af Jerusalems Skomagers Lommebog" ähnliche Töne an†. In über achtzig lyrisch-epischen Liedern erstand das ewige Volk in seiner Eigenart, dem hohen Klange seiner Vergangenheit, seinem Pilgerelend, dem Troste seiner visionären Zukunftshoffnungen.

---

* Bibliographie 51.

** Bibliographie 58.

*** Am merkwürdigsten erscheint dieser Glaube ausgeprägt in Herm. Neumanns schon erwähntem „Letzten Menschenpaare". Da hofft der ewige Jude, obwohl er allein von seinem Volke übrig ist, noch kurz vor dem Weltgericht auf eine Wiederaufrichtung des alten Tempels.

† Bibliographie 66.

Anderſen ließ ſeinen Ahasver als Juden unter den Juden klagen, daneben ihn aber auch den Vergleich zwiſchen dem hierarchiſchen Kaiſertume Karls des Großen und der alten jüdiſchen Theokratie zugunſten des alten Bundesvolkes anſtellen. Beſchränkt ſich hier noch der Groll gegen alles, was chriſtlich heißt, auf eine herbe Kritik, ſo ließ Lenaus Freund, Graf Alexander von Württemberg, ein geſchworener Judenfeind, ſeinen Ahasver in den „Liedern des Sturms" wütenden Chriſtenhaß predigen und in die Weltgeſchicke eingreifen*. Da ſchirmt der ewige Jude das Schiff, auf dem der junge Bonaparte den Nil herabtreibt, vor dem Sturm, um dem jungen Welteroberer ſeine Miſſion zu geben, die eines Zerſtörers des Chriſtentums. Ahasvers Worte ſteigern ſich zu ingrimmiger Wut und trotzigem Glaubenshochmut:

Und ſänke jener Chriſtus, dem ich fluche,
Noch einmal mit dem Kreuz vor meiner Schwelle,
Ich wäre wieder taub für ſein Geſuche,
Stieß ihn zurück ſo kalt wie jene Welle.
Die neue Lehre, die er einſt gelogen,
Wird an dem Talmud mir den alten Glauben,
In dem der hohe Prieſter mich erzogen,
Noch in der fernſten Ewigkeit nicht rauben.

In der bildlichen Darſtellung Ahasvers als eines Vertreters des jüdiſchen Stammes bewahrte man meiſt die vom Volksbuche überlieferten Züge eines ewigen Wanderers und Pilgers. Das paßte zum Inhalt dieſes Symbols, das entweder eine peſſimiſtiſche Verkörperung erduldeter Leiden oder eine vag-optimiſtiſche ferner Zukunftshoffnungen war. Als der öſterreichiſche Dichter Heinrich von Levitſchnigg** in Ahasver den modernen Juden verkörpern wollte mit all ſeiner Macht, die er ſchon hatte, nicht mit dem, was ihm in viſionären Traumbildern erreichbar ſchien oder von früher her auf ihn drückte, ſo lieh er ihm auch ein modernes Gewand. Aus dem Trödler und Gaſſenkrämer Ahasver, der Lumpen feilbot, ward der ſchlaue, ordensbandgeſchmückte, jüdiſche Bankier, der ſeine Hand über die Welt, über Purpur und Krone ſelbſt ausſtreckt, der Prophet einer neuen Lehre, welche die Gegenwart ſanktioniert hat: „Die Kirche iſt die Börſe, der letzte Gott der Kurs!"

---

* Bibliographie 81.
** Bibliographie 95.

Mit dem Anfange der 40er Jahre verſtummen in Deutſchland die Ahasverusdichtungen jüdiſchen Charakters, die Beziehung auf die Gegenwart haben. Der Fanatismus im Fordern und Verweigern ſchläft ein. Das Jahr 1848 bringt den Juden politiſche Gleichberechtigung. Hier und da taucht noch Ahasver als ſchwache Epiſodenfigur in Chriſtus- und Judastragödien, in Darſtellungen der Zerſtörung Jeruſalems auf*. Aber da iſt ſeine Stellung als beſchränkter Phariſäergeiſt, als Enthuſiaſt für ein irdiſches Meſſiasreich, als tapferer Kämpfer um die Tempelſtadt hiſtoriſch bedingt.

Politiſche Tendenzen.

Wo haſt du deinen langen Bart, Jude?
Ahasverus: Den haben mir die Emanzipationsjünglinge über Nacht abgeſchnitten. Ich ſoll die Mode mitmachen, ich ſoll ewig ſein, aber auf jung-deutſch, ohne Bart.

Marlow, Fauſt.

Wenn wir von der Judenfrage der achtziger Jahre abſehen, iſt Ahasver nur zur Zeit der Reaktion ein Vertreter politiſcher Wünſche oder politiſcher Befürchtungen geworden. Meiſt erſcheint er da auf liberaler Seite, als ein Weckrufer der Freiheit, als ein Kämpfer für nationale Selbſtändigkeit, als Satiriker und Prophet, oder nach 1848 als ein tragiſches Echo verſunkener Hoffnungen. Programmatiſch hatte Karl Beck** in ſeinen „Gepanzerten Liedern", die 1838 erſchienen, die „Phantaſien am Grabe Poniatovskys" geſchloſſen:

Der ewige Jude kann den Fluch nicht heben,
Er kann nicht raſten, ſterben nimmermehr,
Die Freiheit kann nicht raſten und nicht leben,
Die Freiheit iſt der neue Ahasver.

Wir können heute kaum noch ganz nachempfinden, welche träumeriſche Sehnſucht und welches zornige Pathos dies Wort

* Bibliographie 91, 128, 135.
** Bibliographie 85.

„Freiheit" zur Zeit der Stickluft der Reaktion in den Herzen der politisch Unterdrückten heraufbeschwor. Ingrimmig dachte man daran, wie man fast vergeblich 1813 Blut und Leben gewagt hatte, wie auf Fürstenwort kein Verlaß mehr sei. Was half es, daß die neu aufblühende Rechts-, Staats- und Geschichtswissenschaft einer jungen Generation den Sinn für das praktische Leben erschloß, wenn man in Fragen der deutschen Staatseinheit, Rechtsgleichheit, Rede- und Preßfreiheit, der Volksvertretung gewonnene historische Kenntnisse bei den Regierungen nur zur Zurückführung in mittelalterliche Gebundenheit angewandt sah, wenn in einem Werk wie Hallers „Restauration der Staatswissenschaften" der gegenwärtige unwürdige Zustand für historisch bedingt und gerechtfertigt erklärt wurde.

Gegen diesen reaktionären Geist der Epoche schrieb 1822 Edgar Quinet „Les tablettes du Juif-Errant"*. Sie trugen ein Motto aus Montaigne: „Oh! que celui qui fagoterait habilement un amas de toutes les âneries de l'humaine sapience, dirait merveilles!" Quinet hat selbst in späteren Jahren die Tendenz seines Buches dahin zusammengefaßt, daß es sein sollte „un premier effort pour résister à la fascination des systèmes littéraires et philisophiques de ce temps-là qui récépissaient toutes les servitudes passées: moyen-âge, légendes, cathédrales, beffrois, jésuitisme, mysticisme, scolastique." Den Lobrednern auf das Mittelalter erzählt der ewige Jude ergötzliche kleine Geschichtchen aus seinem Leben, Geschichtchen von der Dummheit der Mönche, der Mißwirtschaft im alten Lehnstaate, und spöttelt ironisch über die Gegenwart, die nur ein Kommentar scheine zum wiederaufgelebten Machiavell und seinem Grundsatze: „l'Etat c'est moi."

Die deutsche Form des politisierenden ewigen Juden ist nicht so behaglich und seßhaft beschaulich. Denn Deutschlands politische Schriftsteller hatten nicht Ruh noch Rast. Man lebte auf dem Sprunge. Die Begeisterung für die Freiheit forderte Märtyrertum. Sie kostete vielen ihr Amt, sie führte ins Gefängnis oder bei Nacht und Nebel aus einem Freundesversteck oder über Gefängnismauern in die Fremde. Die Freiheit raubte die Ruhe, sie machte heimatlos, wie sie selbst nirgends eine Heimat hatte und immer wandern mußte. Da lag die Identifizierung mit dem armen heimatlosen Wanderer aus Israel nicht fern. Unter dem Bilde des grauen Wanderers

* Bibliographie 44.

hatte Freiherr von Maltitz 1826 in seinem Roman „Gelasius, der graue Wanderer im 19. Jahrhundert*“ ein Spiegelbild seiner Zeit vom Standpunkte der Freiheit aus geben wollen. Hatte schon diese Gestalt, namentlich in der Federzeichnung vor dem Buche, viel Ähnlichkeit mit dem ewigen Juden gehabt, so unternahm es 1841 ein zweiundzwanzigjähriger Student und Schwärmer für burschenschaftliche Ideale, Ludwig Köhler, angeregt durch Karl Beck und Julius Mosen, in dem Gedichte „Der neue Ahasver“ die Freiheit auf ihren letzten ruhelosen Wanderungen bis zur Gegenwart vom ewigen Juden begleiten zu lassen**.

Das Gedicht ist nur als Ausdruck einer Zeittendenz kulturhistorisch interessant, dagegen als Kunstwerk von ganz geringem Werte. Einer hoffnungsvollen Widmung an Deutschlands Jugend mit der Mahnung, die Worte in ernster Zeit nun auch durch die Tat zu beweisen, schließt sich die Erzählung von Ahasvers Verfluchung an. Jesus, der Held des Wortes, unterliegt mit seiner Botschaft vom liebenden Vater dem blutigen zürnenden Gotte Jehova und seinem Volke, das nur Beten, Fasten und Mord kennt. Ahasver aber, ein niedriger, herzlos höhnischer Eventualitätsmensch, der nur nach dem Erfolge urteilt, so wie ihn Gutzkow verabscheuend geschildert hatte, wird vom Freiheitshelden Jesus verdammt, so lange zu wandern, bis Freiheit auf Erden herrsche. Nun folgt das eigentliche Gedicht „Der neue Ahasver“. Die Verfassungskämpfe der jüngsten Zeit von der Revolution an, wie auch die Kämpfe um die nationale Selbständigkeit und Einigung ziehen vor unsern Augen vorüber. Meist erscheint im Anfange eines Abschnittes Ahasver als ein Hoffender, am Ende als ein enttäuscht Verzweifelnder. Das bringt künstlerisch eine große Monotonie hervor, so sachlich wahr auch die Stimmung ist, die sie erzeugt. Und um so empfindlicher macht sich dieser Mangel fühlbar, als Ahasver im Laufe des Gedichtes immer mehr als Handelnder zurücktritt. Anfangs ficht er zur Zeit der Revolution unter den Sanskulotten und als Freiheitskämpfer gegen Napoleon. Da begeistert er auf dem Wartburgfeste Sand zu seiner Tat. Als Zuschauer aber begleitet er die Erhebung der Griechen, die Julirevolution, den Aufstand der Polen. Ein charakteristisches Beispiel der Demagogenverfolgung wird vorgeführt. In einem

* Bibliographie 48.
** Bibliographie 92.

Kerker findet Ahasver einen Freiheitshelden als Aufrührer eingesperrt, weil er die Fürsten an ihre Schwüre gemahnt hatte. Immer ist Ahasver nur das tragische Echo: Noch gibt's keine Freiheit! Vom dritten Heiland der Welt, — der erste war Christus, der zweite Luther — von Börne hatte er Erlösung erwartet. Aber an seinem Grabe, fern von der Heimat, in Paris, muß er erkennen, daß seine Stunde noch nicht gekommen ist. Bis zu diesem Punkte, etwa der Mitte, ist das Gedicht noch erträglich. Dann aber geht dem Verfasser der Stoff aus. Rückblicke auf Kämpfe vergangener Zeiten müssen das Gedicht füllen. Ein Bild der Ketzer Verfolgung unter Philipp II. leitet die Schilderung der Kämpfe zwischen den Carlisten und Christinos in Spanien ein. In Apostrophen an die Märtyrer der Freiheit, in zürnende Tiraden gegen die Regierungen in Wien, Berlin, London, St. Petersburg, gegen römischen Pfaffenhochmut und mönchische Lichtfeindschaft löst sich schließlich alles auf. Dabei zerflattert mehr und mehr der Zusammenhang. Unverbunden stehen die entgegengesetztesten Stimmungen und Ereignisse nebeneinander. In der zweiten Hälfte des zwölften Abschnittes folgt z. B. auf eine Darstellung der Einholung der Gebeine Napoleons von St. Helena ein Auszug aus den Gedanken des Beckerschen Rheinliedes. Darauf wird die Nibelungensage gedeutet: die Freiheit ist der Nibelungenhort! und am Ende auf das traurige Los der im Freiheitskampfe sich verblutenden Griechen hingewiesen. Nachdem man nun aus endlosen Klagen, die sich ermüdend in fünffüßigen Jamben hinschleppen, den Eindruck gewonnen hat, daß es von Jahr zu Jahr schlechter werde, wird man mit Ahasver belehrt, daß der Eindruck falsch war. Denn Ahasver war ein Egoist, den nur seine Todessehnsucht an die Sache der Freiheit knüpfte. In einem Traumbilde hält ihm das Christus vor, und mahnt ihn, fürderhin für die Menschheit zu kämpfen. Die Freiheit solle ihm Zweck, nicht Mittel sein. Während er dem Schicksal gegrollt habe, sei es schon vorwärts gegangen. Der Tag der Freiheit sei nicht fern.

In der Dichtung aber bleibt Ahasver einer der Mißvergnügten. In der „Modernen Walpurgisnacht" von Al. Jeitteles*, wo beim bunten politischen Hexensabbath Jesuiten und Polen, Republikaner, Stabilisten und Konstitutionelle, Konservative und Reaktionäre, Junker, Demokraten und Proletarier, Pietisten,

* Bibliographie 114.

Rationaliſten und Hegelianer, Journaliſten und Redakteure, Diplomaten und Studenten, „hiſtoriſche Profeſſoren", Philiſter, Rabbiner, Agenten, Barone und Geheimräte, Meinhold der Hexenjäger, David und Johann Strauß, Heine und Herwegh, Lola Montez und ihr Schatz, der alte Fauſt, Mephiſto und auch der alte Goethe — dieſer gehäbig und geruhig — auftauchen und ſich launig, meiſt in vier Zeilen nach Goethiſchem Muſter porträtieren, erſcheint auch der ewige Jude, verſtimmt und übelgelaunt.

Das Werkchen erſchien 1848, im „tollen" Revolutionsjahre, und darnach kam die „brecheriſche" Stimmung der fünfziger Jahre und die neue Reaktion, die jeden Optimismus erſtickte. Damals machte ein verbannter Flüchtling, der Bruder des Fürſtbiſchofs von Breslau, C. J. Diepenbrock, fern der Heimat Ahasver noch einmal zum tragiſchen Chor. In dem Schau-, Luſt- und Trauerſpiel „Germania" ſpricht der ewige Jude in der Tat den Epilog*. In dem rührend unbeholfenen Drama geht Heiteres und Ernſtes durcheinander. Erzwungene burleske Szenen täuſchen mühſam über die peſſimiſtiſche Grundſtimmung hinweg. Die Helden ſind verfolgte Sänger und Politiker, Idealfiguren ohne Phyſiognomie. Es fehlt nicht das „teutſche" Mädchen, ſie heißt hoffnungsvoll Aurora und macht ihrem Abgott, dem Haupthelden und Hauptſänger Armin, einen klugen Heiratsantrag. Männlein und Fräulein ſingen beſtändig patriotiſche Lieder zur Harfe. Die Hochrufe auf Germanien nehmen kein Ende. Man wettert gegen das ſtehende Heer, fordert aber auch die Beſtrafung des übermütigen Dänemark und formuliert zum Schluß folgende Forderungen: Abdankung aller 36 deutſchen Fürſten, Berufung eines Parlaments, Gründung der Reichsverfaſſung und Vereidigung des deutſchen Heeres auf ſie, Wahl eines deutſchen Kaiſers, Schutz- und Trutzbündniſſe mit den Niederlanden und der Schweiz. Dabei ſucht Diepenbrock den Sitz des neuen Kaiſers eher in Wien als in Berlin. Die Vertreter des gegenwärtigen Regierungsſyſtems aber kann Diepenbrock nicht teufliſch genug malen. In ſeiner Phantaſie entſtehen lächerliche Karikaturen der Stützen des Gottesgnadenthrones: ein General, der ehrgeizig des Tages harrt, wo er auf die Demokraten loshauen darf, ein Miniſter, für den ſein Sekretär Kupplerdienſte leiſtet, Hochwürden, die mit einer „Magdalena" ein frivol-lüſternes Schäferſtündchen feiern, Polizeiſpitzel und Kerkermeiſter, die über neuen ſchärferen Martern brüten.

* Bibliographie 129.

Nachdem nun in bunt wechselnden Szenen beide Parteien für ihren Standpunkt mit leidenschaftlichem Pathos eingetreten sind, spricht ein Unsterblicher das letzte entscheidende Wort, Ahasver, der Mann der größten geschichtlichen und politischen Erfahrung. Zürnend verabscheut er das lächerlich angemaßte Gottesgnadentum der Krone, über deren Stolz und Hochmut doch die Weltgeschichte dereinst wie immer bisher Gericht halten werde. Leider noch nicht in der Gegenwart! Da wird der Geist unterdrückt, und das Schlechte siegt.

Dieser Typus des ewigen Juden, der des liberalen Fortschrittmannes, hat' schon sehr frühe, schon 1819 durch Johannes Nariscus eine Parodie gefunden*. Ahasver ist eine Quecksilbernatur, die nichts Dauerndes liebt. Er kreuzigt Christus, weil er ihn die Liebe als etwas ewig Bleibendes predigen hörte, und feiert seitdem in Jesu Tode den Sieg des Lichtes über den Obskurantismus. Überall hat Ahasver seine Hand im Spiele, wo es etwas Neues gibt. Er ist wandlungsfähig, „in Deutschland liberal, in Welschland kriechend, in Frankreich geschwätzig und geil wie ein Sperling". Der liberale Politiker soll parodiert werden, wenn folgendes Rezept, den ewigen Juden zu zitieren, empfohlen wird: „Nimm ein wenig gemäßigten Deismus, ein wenig Philosophie, von der aufklärenden, winkenden und fingerzeigenden Art, maceriere es in sehr viel Moral- und gleichviel Aufklärungswasser. Dann tue hinzu recht viel theoretische Toleranz mit praktischem Katholikenhaß gemischt, quantum satis. Setze dieses auf neue Kohlen eines demokratischen Patriotismus, und laß es lau werden. Nun zünde einige Talglichter oder Nachtlampen an, sinke vor dir in die Knie, und verehre dich unsäglich. Dann deklamiere eine Stelle aus einer beliebten Flugschrift und sprich mit Kraft die heiligen Worte: Freiheit, Lichtreligion, Liberalität, Mouvement, Fortschritt, reines Christentum, Volkssouveränität, Publizität . . . und der ewige Jude wird dir erscheinen, wie er ist." Der Verfasser aber weist den Typus des Liberalen als Antichrist von sich. Ihm ist die öffentliche Meinung eine „fille de joie".

Aber charakteristisch für die Inhaltlosigkeit und Wandelbarkeit der Figur Ahasvers ist es, daß er auch einmal nicht jungdeutsch, sondern als lichtscheuer Schleppenträger der Jesuiten auftritt. Ein atirisches Schriftchen aus dem Jahre 1831, das sich im allgemeinen

* Bibliographie 37.

wohl gegen die Mitarbeiter der Eos, im speziellen gegen Görres richtet, macht den ewigen Juden zum Freund des „uralten Obskurantismus, des späteren Jesuitismus und der neuesten Tochter beider der sauberen Kongregation*“. Ahasverus zieht an der Spitze einer mächtigen Prozession unter dem herrlichen Gesange: Sanctissima congregatio ora pro nobis! Sanctus obscurantismus nobiscum! etc. durch München, um in der Briennerstraße dem fünfundfünfzigjährigen Meister (Görres?) eine enthusiastische Huldigung darzubringen. Ahasverus stellt sich selbst dem Verfasser als „der Geist, der stets verneint“, vor. Schon bei dem bloßen Wort „Liberalismus der Kammer“ verzerrt sich Ahasvers verwittertes Gesicht. Aber alles Beten fruchtet nichts: die Zensur wird aufgehoben (1831). Umsonst will sich Ahasverus durch die Mauer des königlichen Schlosses zum Könige „durchfressen“, umsonst bricht er sich die Zähne dabei aus. Die aus dem Irrenhause zu Gießing entlassene öffentliche Meinung peitscht den flüchtigen ewigen Juden vor sich her.

Weltschmerz.

Tausenden auf meiner Wanderung hab ich es gepredigt laut,
Doch sie haben immer wieder auf den alten Wahn gebaut;
So ward euer Fluch — der meine, eure Qual —
Qual für mein Herz,
Und der Menschheit Leid — mein Leiden, und der Schmerz der Welt — mein Schmerz!

J. G. Seidl, Die beiden Ahasvere.

In elegischen Klagen findet in Deutschland wie anderwärts der ewige Jude zuerst eine selbständige, nicht bloß episodische Verwertung. Wordsworth, Aloys Schreiber, Wilhelm Müller, Béranger widmen ihm lyrische Monologe, in denen eine durch Jahrtausende gehetzte todesmüde Seele ihrem Sehnen nach einem Stündchen Ruhe ergreifenden Ausdruck zu verleihen sucht. Dabei fehlt das Religiöse ganz oder klingt nur als leise Unterstimme mit. Nur Aloys Schreiber

* Bibliographie 60.

betont es ſtärker. Seine Klage iſt die ſchwächſte*. Sein Ahasver iſt ein verſchüchterter Mann des Elends, den die Tantalusſtrafe foltert, daß alles vor ihm zurückweicht. Aber Reue, Liebe und Glauben ſchließen ihm des Todes Pforten auf. Wordsworth** und Wilhelm Müller*** ſtellen — der Deutſche wohl von dem Engländer beeinflußt — des ewigen Juden Unraſt den Geſchöpfen und Elementen der Natur gegenüber, denen doch immer einmal eine ruhige Stunde gegönnt iſt. Feine Züge überraſchen. Sehr glücklich iſt das Versmaß gewählt: Trochäen, müde, voll Schwermut und Wehmut. Alle Vergleichsobjekte ſind bei Wordsworth aus der Natur entnommen, keines aus der Menſchenwelt: es klingt aus den Verſen ein Sehnen nach dem Triebleben, das ſich ſelbſt unbewußt ſein Daſein ordnet. Wundervoll trifft W. Müller die verſchwimmende Natur Ahasvers, die zerfließenden Konturen, zeichnet ein verſchwelendes Nebelphantom:

Es wärmt mich nicht der Sonne Licht,
Des Abends Tau, der kühlt mich nicht,
Ein lauer Nebel hüllt mich ein
In ewig gleichen Dämmerſchein.

Béranger† ſteht dem Volksliede am nächſten. Die berühmte Complainte war ſein Muſter. Im Gegenſatz zu dem Deutſchen und dem Engländer iſt er pathetiſcher. Er übernimmt vom Volksglauben die ſinnliche Anſchauung, daß Ahasver der Sturmwind dahinfegt, wendet ſie aber zum charakteriſtiſchen Refrain:

Toujours, toujours
Tourne, la terre, où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

Schreiber iſt frömmelnd, Wilhelm Müller fromm; Béranger leitet über: der ewige Jude wird nicht beſtraft, weil er ein Verbrechen an der Gottheit, ſondern an der Menſchheit beging. Wordsworth iſt indifferent gegen die Schuldfrage und künſtleriſch wirkſamer als alle andern. Aus ſeiner engliſchen Heimat aber kommen die Anregungen, die Ahasver zu einem modernen Grübler über das Warum ſeines unſeligen Loſes machen.

---

* Bibliographie 28.
** Bibliographie 23.
*** Bibliographie 45.
† Bibliographie 56.

Peſſimiſtiſche Dichter wenden ſich der peſſimiſtiſchen Sage vom ewigen Juden zu. Der Weltſchmerz ergreift ihn als ſein Symbol. Nicht nur der weiche, der Ausdruck der Weltſchuld, im einzelnen des ſich ſchuldbewußt fühlenden Herzens, ſondern mehr noch der titanentrotzige Weltſchmerz, der ſich der Jämmerlichkeit der Erde ſchämt und ſich trotzig den Göttern fordernd an die Seite ſtellt. Züge von Prometheus dringen ein. Während Goethe einſt vor ſeinem ewigen Juden der Plan eines Prometheus beſchäftigte, Edgar Quinet in Frankreich nach ſeinem Ahasvérus einen Prometheus ſchrieb, ſucht ſich jetzt beides in einer Geſtalt zu amalgamieren. Ahasver, der Mann mit den gebundenen Händen, wird zum Vertreter freieſten Willens.

Byron und Shelley gaben den Anſtoß. Ruhelos jagten ſie durch ein Land nach dem andern und fanden es überall erbärmlich ſchlecht. Der hadernde Pilger Harold war der erſte moderne Ahasver. Oppoſition nicht nur gegen Kirche und Staat, ſondern gegen Gott ſelbſt wird die Loſung. Ahasver hat ein Recht zu trotzen.

In einem großen Gedichte ſind hier Züge, die Ahasverusdichter ſchon verwendet hatten, mit ſolchen gepaart, die neue Dichter noch Generationen ſpäter beſchäftigen ſollten. Mit dem Fluche Kains gezeichnet und doch fühlend mit allem Erhabenen vergangener Zeiten, tut Harold eine Weltwanderung im kleinen. Sein Leben iſt ziellos. Nicht mehr mit Leidenſchaft kann er lieben oder haſſen. Ein Dämon hauſt in ſeiner Bruſt. Nicht umſonſt fühlt er, der wehmütig beſchämt im Lied an Inez Rückſchau hält, ſich dem ewigen Juden verwandt:

It is not love, it is not hate,
  Nor low Ambition's honours loſt,
That bids me loathe my preſent ſtate,
  And fly from all I prize the moſt.

It is that wearineſs which ſprings
  From all I meet, or hear, or ſee:
To me no pleaſure Beauty brings,
  Thine eyes have ſcarce a charm for me.

It is that ſettled, ceaſeleſs gloom
  The fabled Hebrew wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
  But cannot hope for reſt before.

Er kann ſich nicht entfliehen. Der Gedanke an ſich — Gift des Lebens nennt er ihn — zieht mit ihm. Die Flüche der Erinnerung heften ſich an ihn. Er iſt ein düſtrer Wanderer, einſam, verlaſſen, müde von „des Lebens Schwüle", einer, der nicht ſegnet und nicht geſegnet wird, der nicht mehr Liebe, Sorge, Ruhm, eitles Streben, nicht Schweigen noch duldende Reſignation kennt, ein Menſch voller Widerſprüche, ſo groß, daß er nur in der gigantiſchen Natur ſich wohl fühlt, ein Menſch, der die Einſamkeit liebt, um dort mit „dem da über den Sternen" oder mit Dämonen zu ringen, halb Haderer, halb Zweifler, immer Grübler, Grübler nach dem Lohne dieſes Lebens, dem Wert aller Dinge, nach jedem Warum. Und auch die Art der Anlage, wie gegen den Schluß hin, im vierten Geſange, Ritter Harolds Haltung in das mehr Poſitive umſchlägt, wie er aus Trotz und weltſchmerzlicher Verbitterung zu der ſicheren Gewißheit kommt, doch nicht ganz vergebens gelebt zu haben, zu der eines Nichtirdiſchen, das aber nur Ehrfurcht, nicht Furcht erregt, dieſe Art der Anlage iſt charakteriſtiſch für ſpätere Ahasvergeſänge. In vielen Zügen wirkt Ritter Harolds Pilgerfahrt wie eine realiſtiſch derbere, alles zu weichlich Sentimentale tilgende poetiſche Ausgeſtaltung der Idee, die der demütigere, mehr reſignierend ſich beugende Jean Paul mit einem großen Geiſte verband, „der ewig auf die Erde geſchmiedet" wäre: „Der unſterbliche Alte hatte fünf tiefe Wundenmale ſeines Unglüks; er war unglüklich im Frühling, weil uns dieſer ewig durch eine höhere Hofnung erfreuet und tröſtet, als der runde Kirchhof der Erde erfüllen kann — er wars vor der Muſik, durch welche die ganze Unendlichkeit ſeines Herzens wach wurde, und der er zurief: ‚Sirene, im langen langen Leben fand ich nichts von dem, was du verſprichſt' — er wars vor der Erinnerung der hohen Liebe, die in der hieſigen Welt nur keimen und erſt in der andern blühen kann — er wars vor der Sternen-Nacht, zu deren weit ſchimmernden Unermeslichkeit er weinend hinauf klagte: ‚ſo leb' ich denn ewig geſchieden von dir; und das groſſe Sonnen- und Erden-Univerſum ſteht über und unter mir und der Koth einer kleinen Kugel hält mich feſt' — er war unglüklich vor der Tugend, vor der Wahrheit und vor Gott, weil er wuſte, in welcher Ferne ſich der Erdenſohn ihnen nähern kan*."

---

* Jeans Pauls „Briefe und bevorſtehender Lebenslauf". Gera und Leipzig 1799. S. 444—446.

Im Negativen aber führt Shelley. Er, der in früheſter Jugend eine Schrift über die Notwendigkeit des Atheismus ſchrieb, dem Religion als eine Helferin zum Truge, als ein Stichwort der Verheerung für die kriegeriſche Welt, als Faſelei und Bosheit erſchien, er begrüßte im ewigen Juden einen Vorwurf „containing atheiſtical principles“ *. Im ſiebenten Geſange ſeiner „Queen Mab“ zitiert er auch den Geiſt Ahasvers, dieſes Geſchöpfes von Träumen des Wahns und blöden Glaubens menſchlichen Irrtums. An Ahasver wird die Schickſalsfrage geſtellt: Gibt's einen Gott? Und da antwortet das grauenhafte Weſen höhniſch bejahend und erzählt, indem es den Gott Israels parodiert, von einem Mörder im großen Stil, deſſen boshafte Seele ſich mit gieriger Rachſucht ſättigt, deſſen Sohn Chriſtus Prediger einer Scheinweisheit war, gleich ſeinem Vater ein im Grunde tückiſcher Kerl, wie er auch Ahasver mit einem „Lächeln göttergleicher Bosheit“ auf dem erblaſſenden Angeſichte zu ewiger Wanderſchaft verurteilt hat. Ahasver aber hat ſich zur ſtolzen Freiheit der Hölle geſchlagen, er will kein Sklave des Himmels ſein, ihn ekelt vor dem Walten des Tyrannen. Und ſo beginnt er den Krieg gegen ſeinen gewaltigen Peiniger, freut ſich hohngrinſend über das furchtbare Elend, das derſelbe Mann, der ihn zum Leben verdammte, über die Erde gebracht hat, und ſieht frohlockend, wie das Scheinevangelium des Friedens nur ein Deckmantel für den Krieg von Volk gegen Volk, Haus gegen Haus iſt, wie es Familien entzweit, wie in Gottes Namen zahlloſe Verbrechen begangen werden, wie dieſer Glaube Lüge und Heuchelei fördert und nur äußerlich mit einem Friedenslächeln kokettiert **.

Shelley hat die Geſtalt Ahasvers nicht losgelaſſen. Wohl faſt in gleicher Jugendzeit, in der er die Queen Mab ſchrieb, verfaßte er das ihm manchmal abgeſprochene Gedicht „The Wandering Jew or The Victim of the Eternal Avenger“ ***, jenes etwas ſentimentale Epos, welches ſich in der Schilderung der Verſuche Ahasvers, ſich zu töten, bewußt an Schubart anlehnt und um das Schickſal des ewigen Juden eine Liebes- und Geſpenſtergeſchichte ſpinnt. Aber mag hier Shelley die Spekulation zurückdrängen, oder mag er den ewigen Wanderer im „Alaſtor“ † dem Todes-

* Poetical Works IV p. 341 unten.

** Bibliographie 32.

*** Bibliographie 33.

† Poet. Works I p. 110 v. 676 ff.

dämon gleichstellen, oder ihn in dem lyrischen Drama „Hellas“* mit dem durch lange Erfahrung zu prophetischer Macht gesteigerten menschlichen Gedanken identifizieren: immer gilt Ahasver seine Achtung, seine Verehrung, sein Mitgefühl oder Mitleid. Im Kampfe gegen das Jenseits hat Ahasver ein Recht zu trotzen.

Diesen Gedanken konnte man in Deutschland sogar philosophisch beweisen. Hier herrschte Hegels Religions- und Geschichtsphilosophie. Zwar der Meister der Dialektik selbst hatte geschickt zu lavieren gewußt, so geschickt, daß er bei der Regierung wohl gelitten war. Aber die radikale Linke seiner streiteifrigen Anhänger betonte gerade die praktischen Konsequenzen seiner Lehre. Für die Christusgestalt zog sie, wie man mit Recht schon damals empfand, David Friedrich Strauß in seinem Leben Jesu. Andere folgten, radikaler als er. Menzel spottete damals, das Christusbild eines Hegeljüngers trage als Janus vorn das Gesicht Hegels, hinten das des Heilands**. Aber dann ging man weiter. War Christus nur eine allegorische Personifikation der Menschheit, war Gott die Menschheit selbst oder besser der mystische Gattungsbegriff der Menschheit, so konnte leicht gut und böse für indifferent erklärt werden. Die alten Lehren der Begharden des 14. Jahrhunderts fanden, ohne daß man es ahnte, eine Erneuerung. In der Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Guten und dem Bösen sah man die höchste Aufgabe der Menschheit, und Hegel, der, wie man meinte, die Vergänglichkeit dieses Gegensatzes zuerst ausgesprochen hatte, ward als der größte Prophet der Gegenwart gefeiert***. Und so machte man überall tabula rasa. Das konnte doppelte Wirkung haben. Entweder man kam zu einem erdenfrohen Sinnesdienst, oder man trieb dem Pessimismus rettungslos entgegen. Der Sinnendienst war das erträumte Ideal weniger Enthusiasten. Man hatte ein Beispiel an Enfantin, dessen mystisch-sinnlich-neureligiöse Ideen doch zu so frivolen Konsequenzen wie Weiber- und Männergemeinschaft führten. Die Gegenwart konnte nur pessimistisch stimmen. Überall hatte man das Gefühl unterdrückten Rechtes, nicht nur auf religiösem, auch auf politischem, geistigem, sozialem Gebiete, überall. Und ergriff ein Dichter jener Zeit einen alten Sagenstoff, so tat er es in diesem

* Bibliographie 43.

** Lit. Blatt 1838 Nr. 96. Menzel meint Göschels Christusbild.

*** Von Friedrich Wilh. Carové in seiner Schrift „Über kirchliches Christenthum“ 1836. Stuttg. Lit. Bl. 1838 Nr. 96.

Sinne. Bei einem Rückblick auf jene Tage schrieb Berthold Auerbach, indem er auf einen Dichter des Weltschmerzes, auf Lenau, hinwies: „Entsprechend seinem dreifachen Grundwesen sind es vornehmlich drei Stoffe, die der Weltschmerz, sobald er zu objektiven Stoffen greift, sich auswählt und sie nur bald mit anderm Namen und Colorit variirt: Faust die metaphysische, Ahasver die weltgeschichtliche und Don Juan die soziale Dissonanz" *.

In dieser Zeitstimmung wurzelnd, erschien 1838 die erste größere deutsche Ahasverdichtung, zugleich die bedeutendste deutsche der ersten Epoche, Julius Mosens episches Gedicht Ahasver.

Andre waren mit ähnlichen Klängen vorangegangen. In England selbst hatte Byron keinen würdigen Nachfolger gefunden. Das Ahasverusgedicht des „weiblichen Byron", „The undying One" der Sarah Norton**, ist eine sentimental klagende Erzählung des ewigen Juden von seinem Leben, dessen Inhalt fast nichts anderes ist als Liebesleid. Immer wieder bereitet die Erkenntnis der grauenhaften Existenz des ewigen Juden einem kurzen Liebesglück ein schnelles Ende. Aber zweimal hat Lenau der eigenen welt- und sterbensmüden Seele aus dem Munde des visionären Wanderers ergreifende Worte geliehen. In Amerika war das eine Gedicht entstanden, eine Predigt voll heißer Todessehnsucht an der Bahre eines Jünglings, an Schubart anklingend mit der Erinnerung an die vergeblichen Versuche sich zu töten, mit der Anklage des ewigen irdischen Einerlei, des Lugs und Trugs selbst beim jährlich wiederkehrenden Schöpfungsmärchen der Natur, eine Predigt, die aus diesem Munde um so schauriger klang, als in Ahasvers Maske einer sprach, der wie kaum ein zweiter nur in der Natur Ruhe finden konnte, um so verzweifelter aus einem Herzen sich entrang, das wie selten eines sich „der Natur ans Herz legen" konnte***. Und aus dem zweiten Gedicht tritt das religiöse Problem stark hervor: das Ringen Ahasvers mit Christus, dessen Leidensbild symbolisch sich der abprallenden Kugel einprägt, die Ahasver töten soll†.

Im engen Rahmen eines Einzelschicksals begrenzen sich hier noch die Probleme. Julius Mosen gibt seinem Ahasver den Blick über das Ganze der Welt, eröffnet eine weltgeschichtliche Perspektive.

* Deutsche Abende. Neue Folge. Stuttgart 1867. S. 227.
** Bibliographie 54.
*** Bibliographie 63.
† Bibliographie 79.

Moſens große epiſche Ideendichtungen behandeln kontraſtierende Tendenzen. In Italien hatte ſein Auge mit ſinnendem Ernſte auf dem Schlachtfelde geruht, „wo die alte Götter- und Völkerwelt ihren Todeskampf gegen das ſiegende Chriſtentum gerungen hatte", waren ihm „die beiden gewaltigſten Dämonen der Weltgeſchichte, der Senſualismus und der Spiritualismus" faſt verkörpert vor die Seele getreten, hatten ihm gewiſſermaßen die beiden epiſchen Gedichte „Ritter Wahn" und „Ahasver" in die Feder diktiert, ihn gelehrt, „die Weltgeſchichte anzuſehen als einen Kampf der Gegenſätze, in welchem ſich die ringenden Geiſter läutern und verklären und ſo die höchſte Aufgabe hienieden darſtellen und löſen". So ſingt er 1831 ſein Lied vom Ritter Wahn. Ein altgriechiſcher Ritter, der geſteigert die Daſeinsfreude ſeines Volkes verkörpert, ſtreift pilgernd durch die Welt, um den Mann zu finden, der ſeinen Leib, welcher ewig ſich des heitern Lichtes freuen möchte, vom Tode retten kann. Auf dieſer vergeblichen Wallfahrt trifft er ſpät nach 1200 Jahren den einzig wirklich unſterblichen Menſchen: Ahasver. Als eine Epiſodenfigur noch im alten Sinne wird der Jude gefaßt. Vor den Toren Tebens ſchweift er, ein unſtäter Wanderer, mit irrem, todesdüſterm Blicke, buſchigen Augenbrauen, mit zerfurchtem Antlitz, ein Bild des Grams, das Grauſen erweckt, nur von dem einen Wunſche, ruhen und raſten zu können, beſeelt*.

Nach Jahren widmet nun Moſen dieſer epiſodiſchen Kontraſtfigur ein ganzes Gedicht**. Der geſchichtsphiloſophiſche Gedanke Hegels, daß die Weltgeſchichte ſich in Gegenſätzen entwickle, findet eine konkrete Anwendung auf den intereſſanteſten Fall. Ahasver wird das Gegenſtück zum Ritter Wahn. Der „zur Vereinigung mit Gott in der Unſterblichkeit ringenden Seele" — ſo will Moſen jetzt, den Gegenſatz ſcharf zuſpitzend, den Ritter Wahn aufgefaßt wiſſen — ſtellt er in Ahasver „die in irdiſchem Daſein befangene Menſchennatur, gleichſam den in einem Einzelweſen verleiblichten Geiſt der Weltgeſchichte" gegenüber. Aus der Logik Hegels wird auch die Szene am Leidenstage erklärt. Ahasver trifft kein Fluch, ſondern nur ein Richterſpruch. Die Schuldfrage wird überhaupt nicht geſtellt. Das Wort des Heilands bei dem Kreuzesgange iſt nur die Bezeichnung einer ſchon vorhandenen Tatſache — des ihm in der Perſon Ahasvers entgegentretenden beſtimmten Gegenſatzes.

* Bibliographie 57.

** Bibliographie 83.

Soviel Abſtraktion ſich aber auch in das Gedicht eindrängt, ſo iſt Ahasver doch keine metaphyſiſche Allegorie. Als ein in der Weltgeſchichte ringender Geiſt bekommt er zunächſt ein Schickſal.

Moſen wollte motivieren, warum Ahasver Chriſtus herzlos von der Schwelle ſtieß. Ahasver, ein reicher Bürger und warmer Patriot, ſucht, als ein junger Cäſarenſproß ſeine blühenden Zwillingskinder begehrt, in ſeiner Herzensangſt bei dem neuen Propheten Jeſus Rettung. Rettung für ſeine Kinder, Rettung für ganz Judäa. Aber Jeſus hat kein Wort für die Not des Vaters. Dem Patrioten aber kündigt er das Strafgericht über Jeruſalem an. Hilfe hat Ahasver erwartet, Hohn und Spott, meint er, iſt ihm geworden, von einem Betrüger glaubt er ſich genarrt. Nur der Tod ſcheint dem Unglücklichen noch allein im Himmel und auf Erden treu zu ſein. Von ſeiner Hand ſterben die Kinder. Chriſti Leidenstag naht. Jetzt lohnt Ahasver Hohn mit Hohn, und ruheloſes Leben wird über den, der kurz vorher noch den Tod als Erlöſer geprieſen hatte, verhängt. Aber in Chriſti Todesſtunde verkündet Ahasver der Erzengel Michael eine dreimalige Gnadenfriſt; dreimal ſolle ihm Gelegenheit geboten ſein, mit den wiedergeſchenkten Kindern vereint den Weg zu Gott zu finden. Sonſt müſſe er auf Erden wandeln bis zum Weltgericht, ruhelos, ſelbſt ohne des Menſchen letzten Troſt, den Schlaf.

Auf dieſe Vorgeſchichte, den Bannſpruch, folgt in ſyſtematiſchem Aufbau in drei Abſchnitten von je ſieben Geſängen die Geſchichte der erſten, zweiten und dritten Gnadenfriſt. Immer ſchlagen parallel angelegte Einleitungsgeſänge die Brücke über die Jahrhunderte und geben zugleich eine Art geſchichts- und religionsphiloſophiſcher Entwicklung der Menſchheit überhaupt, bis zur Zerſtörung Jeruſalems, bis Julian, bis zur Entſtehung des Islams. Immer bleibt die weltgeſchichtliche Perſpektive offen.

Ahasver findet den Rückweg zu Gott nicht. Die drei Gnadenfriſten ſchließen mit grellen Diſſonanzen, die erſte am grauſigſten. Ahasver, der Feldherr Israels im Kampfe gegen Titus, ſchleudert verzweifelnd von den Zinnen des Tempels ſeine Kinder in das von ihm ſelbſt entfachte Flammenmeer, dem ſchnöden Gott ein furchtbares Opfer. Zwei Miſſionen im Dienſte des Judendämons Jehova enden ähnlich. Unter Julians Kaiſerzepter ſoll der alte Tempel in Jeruſalem neu erſtehen. Aber wie einſt beim Turmbau zu Babel wird alles verwirrt. Menſchenblut nur kann ſühnen. Ahasver als Älteſter harrt der reinen Menſchenkinder, die freiwillig zum Opfer

kommen müſſen. Da erſcheinen ſeine eigenen Kinder, von der Sehnſucht zum Vater in ihrem Märchenaſyl im Libanon hergetrieben. Mit einem Angſtſchrei ſtürzt Ahasver zu Boden. Der Heiland entrückt die Kinder, die Erde ſpaltet ſich. Eine Feuerſäule zerſtört den Bau. Und nach dreihundert Jahren wird Ahasver wieder zum Mörder ſeiner Kinder. Im Auftrage Jehovas hat er den Enkel Ismaels, Mohammed, Jehovas neue große Offenbarung gelehrt. Der Welteroberungszug des Islam beginnt. Das heilige Grab wird geſtürmt. Ahasver ſchwört allen, die am Grabe bleiben, den Tod, und alle retten ihr Leben, nur zwei Kinder nicht, ſeine Kinder, die am Vorabend der Schlacht ein Engel an das Grab gebracht hat. Jubelnd will Ahasver beinahe dem Chriſtengotte danken, da erinnert ihn Mohammeds Feldherr an ſeinen Schwur. Den Pfeilen der fanatiſchen Krieger fallen die Kinder zum Opfer. Wütend vor Zorn ſchwört Ahasver dem Chriſtengotte ewige Feindſchaft. Chriſtus erſcheint und nimmt die Fehde an. Ahasvers ewige Wanderſchaft beginnt.

Moſen hat alles getan, um Ahasver vorn zu halten. Von aller Paſſivität losgelöſt, iſt er kein bloßer Zuſchauer der Weltgeſchichte mehr, er hilft ſie treiben. Ein Rieſe auch an körperlicher Kraft, iſt er es, der als Feldherr Jeruſalem gegen Titus ſchirmt, iſt er es, der den Schwärmer für einen ſchönen, freien Sinnendienſt, Julian, zum Tempelbau beſtimmt, iſt er es, der den wildbegeiſterten Dichterkönig Mohammed zum neuen Propheten macht, iſt er es, vor deſſen Axt am Entſcheidungsmorgen das Tor zum heiligen Grabe ſplittert. Und bis zum Ende der erſten Friſt iſt an dieſer Geſtalt nichts Schmächtiges. Bis dahin hat er auch die Fäden ſeines Schickſals in den Händen. Darüber hinaus nicht mehr. Demſelben Manne, der von Miſſion zu Miſſion eilt, der das Geſchick ganzer Völker mitbeſtimmt, greift ſtets ungerecht und erbarmungslos eine fremde Macht in ſein eigenes Schickſal ein und trifft ihn in ſeinen Kindern, die ihn durch Bande des Bluts am innigſten mit der Weltgeſchichte verknüpfen, am härteſten. Ahasver geſchieht Unrecht. Anders kann Moſen das Verhalten ſeines Titanen dem Chriſtengotte gegenüber nicht rechtfertigen. Gleich im Anfang erlahmt Moſen an der Perſon Jeſu. Jeſu Benehmen Ahasver gegenüber wirkt peinlich, weil Moſen den Zug, daß der Heiland kein Wort für das Unglück des Vaters hat, nicht zur Charakteriſierung Jeſu ausgenutzt hat. Wie in vielen Ahasverdichtungen iſt auch hier

Jesus der Stein des Anstoßes und Ärgernisses. So gut Mosen Ahasver, so gut er Jehova mit dem Tigerangesichte zu malen versteht, so wenig Farbe hat Christus. Mosen läßt ihn nicht einmal oft reden, wagt seine Worte nicht dem Gottmenschen zu leihen. Aber vor allem ist es nicht sein Zweck. Ahasver ist das Gegenstück zum Ritter Wahn. Ahasver soll sich erst „in unbewußtem Trotze, dann endlich mit deutlichem Bewußtsein dem Gotte des Christenthums schroff gegenüberstellen". Denn ein Satz teilt mit seinem Gegensatze nicht nur gleiche Ewigkeit, sondern gleiche Berechtigung. Wie gut und böse, sind auch diese Gegensätze, die Ahasver und Christus vertreten, indifferent. Daher der merkwürdige Schluß. Als ein Richter hat Christus im ersten Teile den Spruch gefällt. Als er wieder im letzten Gesange Ahasver erscheint, gibt er die relative Berechtigung des Standpunktes, den Ahasver einnimmt, für dessen einzelne Person unbedingt zu, noch nicht für die Gesamtheit.

Gerungen mit der letzten Kraft des Strebens
Hast du vor mir, doch jetzt nur dir allein
Gelöst das große Räthsel dieses Lebens.

Auch ich bin nicht deshalb herabgekommen,
Den Frieden Euch zu bringen, doch ein Schwert!
Du hast zuerst die Fehde angenommen,

In ihr zerbrochen alle irdschen Schranken,
Mir gegenüber hast du dich gestellt,
Wie ein Gedanke wider den Gedanken.

So ringe weiter! weiter! Zwischen beiden
Wird einst, wo sich vollendet hat der Kreis,
Das allerletzte Weltgericht entscheiden.

Jesus ist nicht mehr Richter über Ahasver. Ahasver hat selbst eine Mission zu erfüllen.

Eine Mission im Dienste der unterdrückten Menschheit! Zu dieser Erkenntnis sollte Ahasver kommen. Als ein ringender Geist sollte Ahasver in der Weltgeschichte sich läutern. Er sollte nicht nur ein Schicksal haben, sondern im Kampfe mit dem Schicksal und um das Schicksal auch eine Entwicklung, aber nicht nur eine intellektuelle, sondern auch eine ethische.

Gleich der erste Gesang hatte die Richtungslinien für diese Entwicklung gegeben. Vom Judenschmerz zum Weltschmerz, vom Eifer des Patrioten zur selbstlosen Liebe und zum selbstlosen Er-

barmen eines neuen Prometheus, den Weg ſollte Ahasver gehen. Die Ausführung entſpricht nicht der Konzeption. Ahasver iſt nicht als Jude gezeichnet. Sein Zorn richtet ſich anfangs ebenſo gegen den Judengott wie gegen Chriſtus. Die Geſtalt des Judendämons Jehova iſt eine etwas gekünſtelte Fiktion. Ahasver iſt eigentlich von Anfang an der Vertreter des modernen Weltſchmerzes. Nur wird er es in immer geſteigerterem Maße, je mehr er ſein Recht unterdrückt ſieht, und je mehr er erkennen muß, daß ſolches das Los aller Menſchen, ja aller Kreatur iſt. Die Myſtik der Naturphiloſophie, die namentlich breit in die Eingangsgeſänge der drei Friſten eindringt, muß das Ihrige dazu beitragen, den Weltſchmerz zu verſtärken. Alte Erlöſungs- und Mittlerideen von Jakob Böhme, Novalis, Schelling, Schubert verbinden ſich mit dem Peſſimismus der Byronſchen Gedankenwelt. Hatte man einſt von der Sehnſucht aller Kreatur ſich zu erlöſen geſprochen, vom Schmerze, der die ganze Erde, die ſich nach Gott zurückſehnt, durchzuckt, hatte man aus der ſogenannten Teufelsſtimme auf Ceylon, einer Art klagender Naturſtimme, über die man ſich in jenen Tagen vielfach den Kopf zerbrach, den herzzerſchneidenden Jammer der Kreatur herausgehört, ſo machte man jetzt Gott ſelbſt für dieſes Herzeleid der ganzen Welt verantwortlich. So wird hier bei Moſen Gott als zerſtörende Urkraft gedacht, der ſeine Braut, die Natur, an ſeiner Bruſt zerdrücken möchte, und der Menſch als der Erde liebſtes, aber auch ärmſtes Kind. Sie möchte über ihren Schützling gern alle Hände breiten und muß doch Gott gehorchen: einem launiſchen, unberechenbaren, egoiſtiſchen Gotte. Aller Kreatur geſchieht Unrecht überall. Den armen Unterdrückten bleibt nur ein Mittel, um im Kampf gegen den Übermächtigen nicht zu erliegen: erbarmungsvolle Liebe zueinander, engſter Anſchluß aneinander. Dazu ſoll das Schickſal Ahasver erziehen. Als ſein eignes Volk, das er mit dem Islam verbünden möchte, von ihm nichts wiſſen will, ihn mit Steinen davonjagt, da läßt ihn Moſen in Erinnerung an dieſe üble Erfahrung ſeine neue Erkenntnis in einer ſtillen Mondnacht ausſprechen, nicht zwingend aus der inneren Entwicklung heraus. Zu heftig hat Ahasver ein Volk geliebt. Seine Liebe ſoll künftig der ganzen Welt gehören. Aus dem Wahne und aus der Sklaverei will er alle Menſchen frei machen, ſie zu einem ſeligen und herrlichen Geſchlecht, zu Göttern ſelbſt erziehen. So wird der Fluch unſterblicher Wanderſchaft zu einem Segen für die Welt und für ihn ſelbſt verwandelt.

Als ein neuer Prophet wird er durch die Welt gehen, aber selbstlos, als ein Ungenannter und Unbekannter, dem allein der Menschen Heil seine Seligkeit ist. Und leise ist, allerdings leider nicht gegen den Schluß des Gedichtes hin, angedeutet, daß diesem Menschen nicht mehr der Weltschmerz einziger Lebensinhalt sein kann. „Aus dem ew'gen Menschen mit dem ew'gen Leid" mußte werden der „ew'ge Mensch in Menschenlust und Leide". So bezeichnet sich selbst Ahasver im Anfange der zweiten Frist nach einem Gespräche mit dem bleichen, schönen Tode. Da wirft sich Ahasver, ein Zeichen einer anbrechenden lebensfreudigeren Zeit, dem Leben mit all seinen Leidenschaften, seinem „herben Haß" und seiner „süßen Liebe" in die Arme. Solche Worte weisen in die Zukunft des Jahrhunderts und in die Zukunft neuerer späterer Ahasverdichtungen.

So gibt Mosen am Schluß des Gedichtes eigentlich keine Lösung, sondern ein Problem für einen kommenden Dichter, nämlich Ahasver zu schildern als neuen selbstlosen Welterlöser. Es darf aber nicht wundern, daß gerade die Partien, die die meisten Keime für die Zukunft bergen, dichterisch am wenigsten befriedigen. Ganz abgesehen von der durch die Anlage bedingten dreimaligen Wiederholung von vorn und der dadurch hervorgerufenen Monotonie der Darstellung flacht das Gedicht in der zweiten Hälfte stark ab. Hier wird die Abstraktion nicht mehr zum Bilde, die Reflexion überwiegt über die Anschauung.

Und doch ragt Mosens Ahasver hoch über die Masse gleichzeitiger deutscher Ahasverdichtungen empor. Wie in ihm die Fülle der Zeit lebt, sieht man recht, wenn man ihn mit dem ein Jahr später erschienenen Canzonenfragmente des Freiherrn von Zedlitz „Die Wanderungen des Ahasverus" vergleicht*. An Schiller und Byron hat sich Zedlitz geschult. Von Harolds Pilgerfahrt hatte er 1836 eine liebevolle, langjährig vorbereitete Übersetzung herausgegeben. Die schon in der Form an Byron gemahnenden Canzonen erzählen von einem Wanderer, der so lange im Grabe träumend die Weltgeschichte in ihren Greueln und ihrer Verwirrung schauen muß, bis daß Friede und Glück auf Erden herrschen. Und zum ersten Male glaubt Ahasver diese Zeit erfüllt und steigt frohen Mutes aus dem Grabe, als nach Roms Fall im Christentum die Religion der Liebe zur Herrschaft gelangt ist. Enttäuscht kehrt

* Bibliographie 86.

er von der durch die Völkerwanderung und die Hunnengreuel verwüsteten Erde in sein Grab zurück. Hatte schon vorher Schreyvogel seinen Attila durch Metempsychose mit Cäsar verbunden, so sieht jetzt bei Zedlitz Ahasver Attila in Napoleon prophetisch wiederauferstehen. Die Überzeugung ewiger Wanderschaft dämmert in Ahasver auf. Wie Harold schreitet dieser Pilger trauernd über Trümmer großer Zeiten. Aber Harolds Klagen klangen echter und waren weniger sentimental.

Einen Stolz hatte die Zeit, in der Ahasver selbstherrlich sich Christus an die Seite stellte: die Vernunft hatte sich in Hegels System selbst gefunden. Sie feierte über den Glauben ein rauschendes Siegesfest. Den Geist besang Freiligrath als Christ der neuen Zeit, als neuen Heiland *, und der Schwabe J. Georg Fischer identifizierte ihn mit dem ewigen Juden **. Sein Ahasver ist nicht der Mann, der Christus schlug, überhaupt kein verfluchter Mensch, verdammt wohl, aber „ein zum Sehen verdammter" Geist, der alles kennt, alles weiß, alles schon gedacht und gesprochen hat, auch das, was der Gottessohn einst sprach. Ahasver ist der älteste und jüngste zugleich, er lebt von Anbeginn der Welt bis in Ewigkeit und freut sich dieses Janushauptes, weil er hineinreden kann und wird, solange die Menschheit ringt und glaubt, er, der einzige, der einen festen Grund in Himmel, Erde und Meer sucht, er, der modern zu reden, ein Monist ist. Und das ist sein Verhängnis. Denn draußen in der Welt lebt alles im rettungslos dualistischen Zwiespalte zwischen dem Glauben und der wie ein Proteus wechselnde Gestalten und Wunder vorlügenden Natur. Ahasver selbst ist der eine erträgliche Sinn, er, die Mensch gewordene Vernunft, der Prometheus Hegel, der gedankenkühne Stehler des göttlichen Ätherstrahles der Vernunft, der, mag man ihn an die Bergeswand schmieden, doch der einzige Erlöser des „Riesenunverstandes" der Welt sein kann, dessen Tragik es aber ist, „daß seine Kraft in ihr Gesetz herab den Himmel zieht".

Vor diesem modernen Ahasver bekreuzigten sich alle Frommen. Menzel wetterte gegen die Entstellung der alten Sage, gegen die Dichter, die in Ahasver ein dem Christentum feindliches, dem Geist der Neuzeit innig verwandtes Wesen erblicken wollten ***. Lenaus

* Gesammelte Dichtungen ⁶ III, 127 in „Von unten auf!"

** Bibliographie 125.

*** Lit. Blatt 1838 Nr. 66. S. auch Gesch. der Deutschen Dichtung. Neue Ausg. III 482 ff.

Freund Joh. Gabriel Seidl ließ in dem Gedichte „Die beiden Ahasvere" den neuen, zum Widerstand aufreizenden Ahasver vom alten christusgläubigen als Lügner und Weltschmerzheuchler entlarven*. Ferdinand Hauthal gab in dem Fragmente seines Terzinengedichtes „Die Ahasveriade" Ahasver die Rolle eines gottlosen Zweiflers und des bösens Gewissens der Menschheit**. Theodor Mommsen verglich sich, als ihn die eigenen bösen Geister faßten, mit dem gottverhaßten Ahasver***. Eduard Duller machte ihn in seinem Roman „Der Antichrist" zu einem höhnischen, schadenfrohen, brutalen, lüsternen Diener des Antichristen†. Emanuel Geibels und Theodor Storms Freund Ferdinand Röse stempelte ihn zum Jesu fluchenden Versuchergeist, den Gebet verscheuchen kann††. Franz Theremin hat den Typus in seinen Abendstunden parodistisch gefaßt†††. Ahasver ist ein Philosoph, Hegelianer und Epikuräer zugleich, ein Schmarotzer mit viel Weltanstand. Weil er das Leben liebt, wird ihm ewiges Leben. Er gebraucht nur seine Vernunft, und als ihm einmal der Teufel erscheint, beweist er ihm klipp und klar, daß er als Teufel in Person gar nicht existiere. Das Jenseits ist ihm ein lächerlicher Wahn. Wo es weltlich zugeht, wie bei den Päpsten im Mittelalter, und vernünftig, wie in der neuern Zeit, da ist seines Bleibens. Mit jedem Rationalisten vettert er sich an; Voltaire ist einer seiner Nachkommen wie auch Helvetius und Lamettrie. Ahasver erzählt Lessing seine Erfahrung, die er als Melchisedek mit Saladin gemacht hat, und wird dadurch als Nathan der Held eines Dramas. Auch Goethe verdankt ihm ein Distichon*†.

---

* Bibliographie 75.

** Bibliographie 82.

*** Liederbuch dreier Freunde. Kiel 1893. S. 63.

† Bibliographie 64.

†† Bibliographie 70.

††† Bibliographie 69.

*† Der ewige Jude gewinnt bei einem längeren Aufenthalte in Weimar Goethe durch seine reiche Lebenserfahrung, seine Kenntnis von Menschen und Ländern, seine entschiedene Abneigung gegen Schwärmerei und seine geistreiche Unterhaltung. Goethe nennt ihn seinen vernünftigen Freund und macht auf ihn das Distichon:

Mache der Schwärmer sich Schüler wie Sand am Meer; der Sand ist Sand; die Perle sei mein, du, o vernünftiger Freund!

(Epigramme. Venedig 1790. Nr. 12. W. A. I 1, 310.)

Ahasver freut ſich über den zunehmenden atheiſtiſchen Geiſt in Deutſchland und ſpürt ihn allenthalben.

Früher als in Deutſchland hatten in Frankreich weltſchmerzliche Regungen in einem großen Ahasverusgedichte Ausdruck gefunden. 1833 erſchien Edgar Quinets Myſterium „Ahasvérus“, elf Jahre ſpäter, nachdem ſich Quinet mit der Polemik ſeiner „Tablettes du Juif-Errant“ vergebens der alten Sagengeſtalt parodiſtiſch und ſatiriſch zu bemächtigen geſucht hatte. Die romantiſche Myſtik, gegen die er gekämpft hatte, war auch über ihn gekommen*.

Sechs Jahrtauſende Weltſchöpfung, -entwicklung und -untergang rauſchen vorüber, gedacht als ein Schauſpiel von vier Tagen vor dem Herrn, der drei Jahrtauſende nach dem Gericht im Tale Joſaphat, ehe er die alte Welt vernichtet und eine neue beſſere ſchafft, noch einmal alles, was die alte Welt bewegte, mit ihr in Blumen, Tieren, Steinen, Elementen, in Menſchengeſchlechtern dahinging, zu ſich reden läßt. Die Wunder der erſten Schöpfungstage preiſen umſonſt die Allmacht des Höchſten. Über ſelbſtherrliche Titanen und ihre Anfänge einer erſten Kultur geht die Sintflut hinweg. Aber vom Himalaya ergießen ſich neue Ströme menſchlichen Lebens die Täler hinab. Im Halbdunkel brütet die Welt des Orients über ewigen Rätſeln. Mit taſtendem Gottesſuchen ſpinnt naturphiloſophiſche Myſtik ihre geheimnisvollen Fäden zwiſchen Schöpfer und Geſchöpfen, Blumen, Tieren, Steinen, Sternen. Den Städten der alten Welt verkündet Jeruſalem die Geburt eines neuen Gottes, und die Magier huldigen ihm.

Am zweiten Tage beginnt die Ahasverustragödie. Ahasverus, der im Kreiſe ſeiner Familie als neuer Prophet gilt, beginnt ein Jammerleben ohnegleichen. Das Unheil zieht mit ihm. Verfallene Städte bezeichnen die Stationen ſeiner Wanderſchaft. Im Tale Joſaphat wiederholt die Natur Chriſti Fluch und ſtößt ihn aus.

Ahasver fängt nun auch an zu dichten. Sein erſtes Produkt, das Diſtichon:

Jeglichen Schwärmer ſchlagt mir an's Kreuz im dreißigſten Jahre;
Kennt er nur einmal die Welt, wird der Betrogne der Schelm.
(Epigramme. Venedig 1790. Nr. 52. W. A. I 1, 320)

nimmt Goethe unter ſeine Werke auf. „Und ſo iſt unter die Werke des großen Mannes, deſſen Genie jeder Deutſche gern bewundert, noch viel eingeſchwärzt worden, das nicht von ihm, ſondern von dem ewigen Juden herrührt, und das die Kritik ſchon längſt hätte ausmerzen ſollen.“ (S. 313.)

* Bibliographie 65.

Inzwiſchen geht die alte Welt, das römiſche Reich, im Sturme der Völkerwanderung zugrunde.

Leiſe bahnt ſich mit dem dritten Tage Ahasvers Erlöſung an. Tod und Liebe ringen um ſeine Seele, der Tod, der in Geſtalt eines alten Mütterchens in einer Stadt am Rhein hauſt, die Liebe in Geſtalt von Rachel, einem Engel, dem Tränen des Mitleids um Ahasver einſt die Tore der Gottesſtadt geſchloſſen hatten und der nun als Magd dem Tode dient. In einem furchtbaren Geſpräche mit dem Tode erſehnt aus der Maske Ahasvers des Dichters zweifelnde Seele eine neue Religion. Schon ſpürt der Gezeichnete die beruhigende Kraft einer ſtarken, reinen Weibesliebe, da ſpielt der Tod ſeinen letzten Trumpf aus. Im Straßburger Münſter will er die Liebenden zur Nacht trauen laſſen. Die groteske Szene dieſer Trauung beendet den dritten Tag. Das Münſter füllt ſich mit Toten, Päpſten, Erzbiſchöfen, Königen; ſie alle zweifeln an Chriſtus: Ahasver frohlockt, Rachel glaubt feſter. Die Trauung durch Gregor VII. ſoll beginnen, Ahasver ſeinen Namen ſagen. Er kann ihn nicht. Und während die Toten ihn umringen, entlarvt ihn der gemalte Chriſtus auf dem Kirchenfenſter. „Verflucht" ſchreien die Toten, „Verflucht" die Kathedrale, nur Rachel ſtürzt mit dem heißen Gebete: Sois béni, Ahasvérus! Grâce pour lui, Seigneur! über den jetzt erſt Erkannten.

Nun überſpringt das Gedicht Jahrtauſende. Über die erſterbende Erde wandeln als einzige Menſchen Ahasver und ſein liebendes Weib. In einer ergreifenden Szene, in der ſich aus Schmerz und Leid Rachels Gottvertrauen immer geläuterter emporhebt, trinkt ſie ſymboliſch die Hälfte ſeines Leidenskelches. Das jüngſte Gericht naht. Auch der Dichter erwacht in ſeinem Grabe; ſein Wunſch iſt nicht ewiges Leben, ſondern ein Erdenſtündchen am Herzen jener einen unvergeßlichen Frau. Die alte Welt wird gerichtet und das Mittelalter; ſie finden den Eingang zum Himmel. Aber die modernen Völker höhnen den alternden Greis, der ſie richten will — eine furchtbare Viſion eines an allem Verzweifelnden. Sie werden verflucht. Als letzte nahen Rachel und Ahasver, beide innerlich gewandelt, Ahasver von Rachels Tränen getauft. Er hat ſeine Miſſion, allen Schmerz der Erde zu ſammeln, treu erfüllt. Ein Wunſch wird ihm gewährt. Ahasver will nicht mehr ruhen, nein zu neuen Welten aufwärts fliegen, er, der ewig ſtrebende Menſch. Rachel will ihn begleiten. Sie iſt ſeine Erlöſerin geworden, wie die aller Welt.

„Une femme m'a perdu, une femme m'a sauvé", ruft das Universum. Als neuer Adam von Christus gesegnet, tritt Ahasver seine neue glücklichere Wanderung von Stern zu Stern an.

Aber das ganze Mysterium schließt in einer allgemeinen Götterdämmerung herb pessimistisch. Gottvater ist tot, Christus, dem Ahasver den Leidenskelch zurückgegeben hat, geht, an sich selbst wie seinem Vater, seiner Mutter, seiner Kirche wie an Schatten zweifelnd, ihnen nach. Selbst das Nichts versinkt ebenso wie die Welt der Ideen vor der einzig zurückbleibenden Ewigkeit. Aus der Verzweiflung des Dichters ist diese Fiktion geboren. Als er seinen Glauben verloren hatte, war er durch Europa und Asien gezogen, um die Ruhe seines Geistes wiederzugewinnen. Aber überall fand er Ruinen. Die Ideen, die einst die Welt beherrschten, schienen ihm erstorben. Da schrieb er dieses Mysterium und schloß es, selbst entsetzt über das Furchtbare, Entsetzliche, das er hatte aussprechen müssen, mit den Worten:

Ici finit le mystère d'Ahasvérus.
Priez pour celui qui l'écrivit.

Soziale Tendenzen.

Jesus: Juan, ich leide viel.
Juan Espera en Dios: Wandre fort; denn noch mehr leide ich, hier an der Ruderbank der Arbeit gefesselt.
Spanische Volksüberlieferung.

Soziale Tendenzen dringen in der ersten Epoche der Ahasverusdichtungen nur spärlich in die Sage ein. In Deutschland findet man sie deutlich eigentlich nur in dem schon erwähnten politischen Drama von Diepenbrock, das allerdings erst in den sechziger Jahren, und zwar in England geschrieben ward, ausgesprochen*. Da wird Ahasver ein Verkünder kommunistischer Ideen und sozialer Gesinnungen, voll Groll gegen den Eigennutz in jeder Form. Da ersteht, indem Ahasver sein Verbrechen mit den Gesinnungen und

* Bibliographie 129.

Taten der heutigen Christen vergleicht, die, wie er, Gastfreundschaft verletzen, morden, hassen und betrügen, vor unsern Augen das Bild Christi als des göttlichsten Kommunisten, den die heutige Welt ins Tollhaus sperren würde. Man muß an Wilhelm Weitling und sein „Evangelium eines armen Sünders" denken.

In Frankreich aber wußte Eugène Sue durch äußerliche Umdeutung der alten Sage den ewigen Juden in einen einigermaßen plausiblen Zusammenhang mit den Ereignissen und Tendenzen seines aufregenden Schauerromans zu bringen*. An und für sich ist Ahasver die bekannte christenfreundliche Episodenfigur, die gern schützen und schirmen möchte, bei Eugène Sue seine eigenen sieben Nachkommen, die aber alle bis auf einen jesuitischen Intrigen zum Opfer fallen. Ahasver ist ein unglücklicher Quergeist, dem so ziemlich alles mißlingt. Die schaurigen Züge der Überlieferung sind gehäuft. Seine Augenbrauen bilden eine fortlaufende Linie über der Stirn, an seinen Fußsohlen befinden sich sieben Nägel in Kreuzesform, die einen Abdruck im Boden hinterlassen. An seine Ferse heftet sich die Cholera. Zugleich aber soll dieser Mensch eine soziale Bedeutung haben. In ihm soll sich das Elend der Arbeit verkörpern. Die unterdrückten Handwerker sind seine Brüder. Denn er selbst war ein armer Handwerker, der, durch Not boshaft und erbarmungslos geworden, Jesus von der Schwelle stieß. Jesu Fluch traf mit ihm alle Handwerker, die seit Jahrhunderten schon der Erlösung harren. Als der Tag ihrer Befreiung kommt, kann Ahasver sterben. Und mit ihm die ewige Jüdin Herodias, die Königstochter, die Johannes dem Täufer das Haupt abschlagen ließ. Ihr Tod soll die Erlösung des Weibes und des modernen Sklaven bedeuten. So erklären die beiden ewigen Wanderer sich wenigstens ihre Bestimmung. Aus dem Inhalt des Romanes, in dem sie ein schemenhaftes Dasein führen und eine untergeordnete Rolle spielen, folgt das nicht mit Notwendigkeit.

Was aber diesem Romane einen Welterfolg verschaffte — in Deutschland erscheinen innerhalb vier Jahren mehr als fünfzehn Auflagen, von denen eine einzige bis 1844 in 11 000 Exemplaren verkauft wird — war das stoffliche Interesse, das er erregte. Jesuitische Intrigen sah man entlarvt, Tagesfragen und politische Ereignisse fand man erörtert; die Greuelszenen der Cholerazeit lebten

* Bibliographie 101.

wieder auf, Erinnerungen an den Kaiſer Napoleon und den ruſſiſchen Feldzug weckten alte Träume. Vom ſonnigen Indien las man ſchauderhafte Dinge, bei denen man das Gruſeln lernen konnte. Die Hauptſtadt Paris tat ſich auf mit all ihren Kontraſten, ihren armſeligen Arbeiter- und glänzenden Villenvierteln, ihrer Tugend und ihrem Laſter. Symboliſch ſah man die ſozialen Fragen gelöſt: das reiche adelige Fräulein näherte ſich der armen buckligen Nähterin, der menſchenfreundliche Fabrikant ſicherte ſeinen Arbeitern einen Anteil am Gewinn. Und das alles war für ein ſtofflüſternes Leſepublikum in einem unentwirrbaren Gewebe von Verwicklungen mundgerecht gemacht worden: man fand Spannung, ſtarke Effekte und billige Rührung.

Schon 1845 zwängte in Deutſchland ein gewiſſer Carl-ſchmidt den Stoff in ein Bühnendrama für zwei Abende*. In Frankreich aber erſchien 1849 die Bühnenbearbeitung von Mon-didier und Saint Erneſt zum erſten Male auf dem Theater de l'Ambigu Comique**. Von den ſieben Nachkommen Ahasvers fallen nur die Zwillinge Roſe und Blanche dem Pater Rodin zum Opfer. Ahasver tritt in der letzten Szene als deus ex machina auf und verkündet Rodin, daß ſeine Intrigen vereitelt ſind. Ein Epilog in zwei Bildern veranſchaulicht das letzte Gericht über die Jeſuiten-häupter, die von den Engeln der Rache in die Hölle geſchleudert werden, und die Apotheoſe Ahasvers, der, von Roſe und Blanche geſtützt, mit dem Engel des Herrn zum Himmel emporſchwebt. Den Traditionen des Theaters entſprechend, hatte man die loſen Szenen zu effektvollen Bildern ausgeſtattet***.

Auch die Karikatur in Wort und Bild ergriff den Stoff. Zu der vortrefflichen „Parodie des ewigen Juden" von Philipon und Huart lieferte der berühmte Karikaturenzeichner zeitgenöſſiſcher Ereigniſſe, Cham, gegen dreihundert ergötzliche Holzſchnitte†.

---

* Bibliographie 108.
** Bibliographie 113.
*** Vergl. S. 67.
† Bibliographie 102.

Zeitgemälde und Weltgemälde.

Hatte man einſt Ahasver zum Gegenſtand geſchichtlicher Erinnerungen gemacht, ohne ſeine Geſtalt zu vertiefen, in ihm irgend etwas anderes zu ſehen als einen willkommenen Augen- und Ohrenzeugen der Weltgeſchichte, ſo ſtellte man ihn ſpäter, als die Dichtung ſeiner Geſtalt dadurch, daß ſie lebende Ideen in ihm verkörpert wirken ſah, Gehalt und eigene Bedeutung gegeben hatte, mehr in den Mittelpunkt von Kulturgemälden einer Zeit oder mehrerer Epochen. Es iſt nie zwingende Notwendigkeit, die ihn zum Helden einer romantiſch aufgeſtutzten geſchichtlichen Begebenheit macht, ſondern man ſucht einem intereſſanten Zeitgemälde, deſſen lebendige Ausmalung die eigentliche Aufgabe bleibt, durch ſeine Perſon einen gewiſſen Ewigkeitsgehalt zu geben, es nach rückwärts und vorwärts in eine möglichſt große Ideenwelt zu ſtellen. Dabei bleibt ſtets die Ausführung hinter der Konzeption zurück. Zu dieſen Werken, in denen die Reflexion überwiegt, bietet die Malerei eine intereſſante Parallele. In Wilhelm von Kaulbachs großem heroiſchen Rieſengemälde, der „Zerſtörung Jeruſalems", zu dem der Künſtler auf acht Seiten die zur Erläuterung dienenden Bibelſtellen abdrucken ließ, erſcheint links, von der in Flammen ſtehenden Tempelſtadt wegſtürmend, der ewige Jude; Furien treiben ihn vor ſich her.

In der Dichtung macht den Anfang ein engliſcher Roman von Croly „Salathiel, a Story of the Paſt, the Preſent, and the Future"*. Der Verfaſſer wollte das, was Scott für die jüngſte Vergangenheit geleiſtet hatte, für einen Roman aus dem erſten Jahrhundert, für die Geſchichte der Zerſtörung Jeruſalems leiſten. Der Haupthelb iſt Salathiel, der Häuptling des Stammes Naphtali, temperamentvoll, hochgebildet, der kriegsgewandte erſte Führer im Kampf gegen Rom, dabei ein dogmatiſch ſtrenggläubiger Jude, — der ewige Jude, ſo verkündet ihm und dem Leſer der Schluß. Denn nur dann und wann blitzt einmal flüchtig in der dreibändigen Erzählung die Erinnerung an den Karfreitagsmorgen und die Verdammungsworte Jeſu auf, mit denen ganz wirkungsvoll der Roman einſetzt. Croly ſteht ſtark unter dem Einfluſſe ſeines

* Bibliographie 52.

großen Vorbildes. Wawerlay, Guy Mannering, Old Mortality, der Talisman, Ivanhoe liefern Motive, Gestalten, Gruppen, Szenen. Schottische Hochländer haben israelitische Kleidung angenommen. In einer historisch-anekdotischen Erzählung erleben wir halb eine Familiengeschichte in schwerer Zeit, halb die Tragödie eines ruhmvoll untergehenden Volkes. Es fehlt Scotts Kunst des Dialogs und seine reiche Erfindung. Einfache Motive wie die der Trennung und des Wiedersehens kehren allzu häufig wieder, um wirken zu können, ungewöhnliche dagegen, wie Entführungen, Überfälle zu Wasser und zu Lande, durch Seeräuber und Banden, unterirdische Gänge, Schiffsbrände, Löwenkämpfe erinnern an den Abenteuerroman vergangener Tage. Nachdem Salathiel seine Laufbahn unter seinem Volke, sein Leben als Vater, Gatte und Bürger auf bald 900 Seiten geschildert hat, gibt er auf gerade zwei Seiten ganz am Schluß von seinem Leben als ewiger Jude einen programmatischen Abriß. Ein Rächer für Jerusalem reizt er Alarich zum Kampf gegen Rom, begeistert er Mohammed. Er sucht vergeblich die Geheimnisse der Natur zu erforschen, wird in Italien ein ruhmsüchtiger König, sammelt habgierig die reichsten Schätze und frönt ohne Befriedigung allen Leidenschaften. Er leitet Kolumbus zur Entdeckung der neuen Welt, und edlere Regungen erwachen in ihm. Er lebt, ein Neuhumanist, mit Petrarca, er steht bezaubert vor Angelos und Raffaels Staffelei, sieht in Mainz bewundernd zu Guttenberg auf, kniet „an der Kanzel des gewaltigen Mannes von Wittenberg" und huldigt „— ein Ismaelite — unwillkürlich dem Geiste Luthers". Hier bricht das Exzerpt aus seinem Leben ab.

Neben den patriotischen jüdischen Helden bei Croly tritt dann in einem ebenfalls dreibändigen Roman von Chr. Kuffner die schon sattsam bekannte christlich-metaphysische Allegorie des Hasses, des Bösen und aller irdischen Dissonanzen*. Der Roman, der sich schon auf dem Titel als eine „Wanderung durch die Jahrhunderte" ankündigt, möchte gern die ersten vier Jahrhunderte kulturhistorisch erschließen. Dies geschieht mit plumper direkter Charakteristik in langen Monologen und Dialogen, in denen alle Personen, gleichviel welchen Standes und welcher Eigenart, ob Soldat oder Feldherr, Schurke oder Tugendbold, Henker oder Delinquent, mit unerträglicher Schwatzhaftigkeit in gesuchter poetischer Sprache voll lyrischer

* Bibliographie 109.

Metaphern ihr Weſen und das ihrer Zeit ausplaudern. Zwei Drittel des Romans füllt die Geſchichte der juliſchen Dynaſtie, wobei grauſe Blut- und Mordſzenen mit dem ſatten Behagen des niederen Schriftſtellers an kraſſen Effekten breit ausgemalt werden. Ahasver, einer „der drei Gewaltigen" im Bund mit den Mächten der Finſternis, der Zeit und dem Tode, iſt der böſe Dämon der juliſchen Kaiſer — unchronologiſch ſchon unter dem Cäſaren Tiberius! — ein ſeltſames Miſchding von herzloſem Unhold, Mordgeſellen, Spötter, Mahner und Richter. Er gilt als größter Zauberer, iſt unter Caligula z. B. Aufſeher der wilden Tiere und läuft mit einem zahmen Löwen ſpazieren, immer Hohn auf den lächelnden Lippen. Er iſt an ſämtlichen Morden und Thronwechſeln beteiligt, wird aber dann plötzlich des Henkeramtes müde und überdrüſſig, geht zu den Chriſten in die Katakomben, beweiſt bei der Kataſtrophe von Pompeji und Herkulanum rettendes Mitleid, hält zur Zeit des jüdiſchen Aufſtandes als Führer der Gutgeſinnten vor Titus eine Rede über beglückende Menſchenliebe und zieht als Haupt einer kleinen chriſtlichen Gemeinde in die Verborgenheit ab. Nun werden Jahrhunderte überſprungen. Nachdem die Familiengeſchichte im Konſtantiniſchen Hauſe genau geſchildert worden iſt, wird die Entſcheidungsſchlacht zwiſchen Konſtantin und Maxentius durch eine Chriſtenſchar, Abkommen der chriſtlichen Kolonie Ahasvers, mit Ahasver ſelbſt als Kreuzfahnenträger an der Spitze, zugunſten Konſtantins gewandt. Ahasver hält ſchwer verwundet einen religionsphiloſophiſchen Vortrag über praktiſche Moral und verſchwindet. Von nun an lebt er nur noch im Munde der Sage.

Weiter gedachte im nächſten Jahrzehnte Alex. Dumas père ſeinen ewigen Juden zu geleiten*. Fünfzehn Jahrhunderte ſollte das „große Phantaſiegemälde" ſeines „Iſaac Laquedem" umſpannen. Aber die zwei vollendeten Bände führen nur bis zur Thronbeſteigung Neros. Dumas' großes Erzählertalent verleugnet ſich auch hier nicht. Hübſche kulturhiſtoriſche Bildchen unterbrechen die tollen Kreuz- und Querſprünge einer krauſen Phantaſie. Aber die Züge ſeines ewigen Juden ſind nicht originell; bekannte — vermutungsweiſe zuſammengeleſene — Motive ſind effektvoll vergröbert. Ein Prolog ſchildert den ewigen Juden als einen einzelnen Pilger, der unbekümmert um die mit Soldaten vollgepfropften Kaſtelle der

* Bibliographie 121.

Orſini, Gaetani und Frangipani die einſame Via Appia 1469 hinabzieht. Mit einer Technik der Andeutungen wird auf den Wanderer eine Fülle ſpukhaften Grauens gehäuft. Er iſt ein echt mittelalterlicher ſonderbarer Heiliger und legt in jedem Kaſtell eine neue Probe ſeiner Vielſeitigkeit ab. Im erſten weiſt er einen ſeit Jahrtauſenden vergrabenen Schatz, im zweiten ſtellt er — ein direkter Nachkomme von Robin Hood im Ivanhoe — durch ſeine Geſchicklichkeit im Bogenſchießen und ſeine Rieſenſtärke ſelbſt die berühmteſten engliſchen Bogenſchützen in den Schatten. Dabei entſchuldigt er ſich wegen ſeiner Kraft, iſt reuig und demütig. Und im dritten Fort ſchüttelt er furchtlos durchſchreitend alle auf ihn abgedrückten Pfeile ab. Aber in Rom wird aus dem kühnen Abenteurer ein ſchlotternder Büßer, deſſen demütige Angſt und inbrünſtig wütende Heftigkeit der Reue ſelbſt dem Papſte Paul II. Schrecken einjagt. Der unheimliche Pilger läßt das Flammenzeichen von ſeiner Stirn leuchten, bekennt ſich ſtammelnd als ewiger Jude und erzählt ſeine Geſchichte, die nun an ſeiner Statt Dumas als „Geſchichte der Menſchheit“ widergibt.

Israels Taten werden im Überblick geſchildert, die Zeitſtimmung um Chriſti Geburt wird gedeutet, ein Bild des alten Jeruſalem entworfen. Es folgt die Verfluchung: Iſaac, durch die Gabe ewigen Lebens über die Menſchen erhoben, bläht ſich zum Gotte auf. Im tollen Hexenſabbat einer klaſſiſchen Walpurgisnacht beginnt er ſeinen Kampf gegen Chriſtus. Noch fehlt ihm zur erfolgreichen Ausſicht das Weib, dem die Ideale des Chriſtentums, Entſagung, Armut und Keuſchheit, verhaßt ſind, die Geliebte des Pompejus, Cäſars und des Antonius, die Venus von Alexandria, Kleopatra. Sie zu erwecken gelten alle Bemühungen Iſaacs. Zu den Müttern will er, den Parzen, Kleopatras Lebensfaden holen. Deshalb leitet ihn Apollonius von Tyana auf die pharſaliſchen Felder. Goethes Fauſt ſpukt nach. Chiron tritt auf und Achill und die Sphinx. Sie können keine Auskunft geben, aber erſtaunt hört ſie Iſaac ihn wegen ſeiner Unſterblichkeit bedauern. Auch Erichtho und Medea werden vergeblich beſchworen. Prometheus allein kann Auskunft geben. Auf der Sphinx geht es nach dem Kaukaſus. Prometheus will Iſaac das Geheimnis anvertrauen, wenn er ihn vom wirklichen Geier, dem Leben, befreie. Der Jude zündet den Wald an. Die alte Welt, der alte Prometheus ſtirbt. Iſaac aber, der ſich als Prometheus des neuen Bundes fühlt, eilt durch die Höhle des Trophonios hinab

zu den Parzen und erhält den Lebensfaden der Kleopatra. Die wiedererweckte Königin nimmt den Bund mit Isaac an. Rom ist ihr Ziel, wo eben Nero die Herrschaft angetreten hat. „Du wirst seine Geliebte, ich werde sein Günstling sein", sagt Isaac zur Königin; „ich nenne mich Tigellinus und du wirst Poppäa heißen .... Komm!"

In das neronische Rom führt nun schließlich auch das letzte derartige Kulturgemälde, Hamerlings episches Gedicht „Ahasver in Rom"*. Es erlebte viele Auflagen und fand Entzücken überall. Man rühmte das dramatisch bewegte Leben, die brennenden Farben, das blendende Kolorit, man hätte noch die zusammendrängende geschickte szenische Gruppierung hervorheben können. Statt dessen aber pries man seltsamer Weise vielfach die geistige Tiefe, die „großartige Gedankenperspektiven" eröffne, und die psychologische Kunst ergründender Menschendarstellung. Und auch Hamerling wollte an diesem Maßstabe sein Werk gemessen sehen.

Zunächst fehlt es der Ideenwelt mit ihren weltgeschichtlichen Perspektiven an innerer Klarheit und Folgerichtigkeit. Das allgemeine Problem: „der größte Mensch einer Epoche zerschellt an der Menschheit als Ganzem" wird unlogisch der Idee: „Lebensdrang des Individuums unterliegt der Todes- und Ruhesehnsucht der Menschheit" gleichgesetzt. Unlogisch wird, da der Begriff Menschheit doch nichts anderes bedeuten kann als Summe der Individuen, ein Kontrast konstruiert zwischen den ringenden strebenden Individuen und der in allem Wechsel beharrenden Menschheit, der dadurch jede Tendenz zur Entwicklung abgesprochen wird. Diese Mängel der Problemstellung werden noch dadurch vergrößert, daß mit der Wahl der Personen, die jene Gedanken verkörpern sollen, andere Ideen eindringen, die mit dem Hauptproblem schlechterdings nichts zu tun haben. Die Todessehnsucht der Menschheit verkörpert Ahasver, den Lebensdrang Nero. Zugleich aber wird Ahasver mit dem ersten Rebellen, mit Kain, der deshalb, weil er den Tod in die Welt brachte, vom Tode zum Lohn und zur Strafe verschont wird, identifiziert. Nero aber möchte einerseits das große Individuum bedeuten, andrerseits aber soll er auch der zynisch blasierte, blutrünstige Tyrannentypus auf der tiefsten Stufe sittlicher Verfallsepochen sein. So reichen sich die beiden Kontrastfiguren mit ihrer Freude an der

* Bibliographie 132.

Vernichtung doch gelegentlich die Hände. So erklären sich denn auch die zahlreichen Widersprüche in der Handlung und Charakteristik. Nero, der geile Wollüstling, erörtert ethische Probleme; er, der nur auf seinen Leib hält, brüstet sich gegenüber Ahasvers leiblicher Unzerstörbarkeit mit seiner geistigen. Ahasver aber, der selbst die erste Brandfackel in das todreife Rom geschleudert hat, preist in einem Atem den Kaiser als Titanen der Zerstörung und flucht ihm als einem Henkersknechte und bettelarmen Egoisten mit ausgebranntem Herzen. Man fragt sich erstaunt, woher Kain, der Rebell, seine Moral nimmt. Am brüchigsten erscheint die ganze Konstruktion in der theatralischen Schlußszene, wo der flüchtige Nero in der Höhle bei den Christen sich selbst entleibt, Ahasver als Rächer „in seines starren Augs Pupille steht", ihn im nächsten Moment als Götterbild, als ein Riesendenkmal seiner Zeit feiert, um dann selbst vor dem erstaunten Christenpriester sein persönliches und metaphysisches Wesen zu erörtern. Wie hoch steht Quinets und Mosens ringender Menschensohn über diesem Ahasver, der nur Krisen beschleunigen hilft, der nichts Positives schafft, nur das „ausgleichende allgemeine Leben" darstellt, der dem Propheten einer neuen Weltanschauung, Jesus, die Tür wies und der, — der Jude von Jerusalem! — sich jetzt nach kurzer sanfter Rast im Schatten des Kreuzes sehnt. Aber die Vernarrtheit in die Gestalt Ahasvers steigert sich bei Hamerling zur Blasphemie, wenn er einen solchen Genius der Menschheit, diese Verkörperung im Mordkittel Kains, über Jesus stellt: „Es ist der Trotz des in allem Wechsel Beharrenden gegen das Wechselnde, Vorübergehende, zeitlich Gültige, des Wesens gegen die Form. ‚Götter kommen und schwinden — ewig wandert Ahasver.'"

Nero bezeichnet einmal als sein Wesen den Willen zum Leben. Aber wenn auch Schopenhauer vielleicht auf die Stellung des Problems nicht ohne Einfluß gewesen ist: von seinem Geiste weht auch nicht ein Hauch durch das Gedicht. Nie hat sich die Erlösungslehre vom Leben in entstellendere Fratzen gekleidet. Im Gedicht ist keine geistige Tiefe. Aber Hamerlings Kontrastierungswut, die sich sogar auf den Stil erstreckt, in jeder Zeile womöglich zwei Worte unterstreicht, und seine Sucht, alle geistigen, religiösen, ethischen, weltgeschichtlichen Fragen obenhin zu streifen, feiert wahre Orgien. Und wie verstimmt die aufdringliche Absichtlichkeit! Wie gekünstelt klingt, eine billige Prophetie ex eventu, aus Neros Munde der

Ruhm des deutſchen Volkes, wie aufdringlich aus dem Munde des Chriſtenprieſters die abſtrakte Verherrlichung katholiſcher Dogmen: der Jungfrau-Mutter, des Gottmenſchen, des Dämonen Lucifer! In plumper, direkter Charakteriſtik, genau ſo wie im Kuffnerſchen Roman, erklären ſich die Perſonen in ſtrammer Poſe redſelig pathetiſch ihre Eigenart, und man traut ſeinen Augen kaum, wenn man Hamerlings Motto in einem Ausſpruch über Caligula bei Kuffner anklingen findet*.

Sehr witzig hat Fritz Mauthner die „Flohgedankenſprünge" des gelehrten Dichters, ſeine rieſigen Wortbildungen, die gehäuften Ausrufe, ſein „Ausdeuten bis auf die Knochen" in der Parodie „Don Juan und Venus" karikiert**. Da wirft Venus ihren Schatz Don Juan, weil er vor lauter Ausdeutungen nicht zum Genuß der Stunde kommt, zum Berge hinaus.

In demſelben Jahre wie Hamerlings epiſches Gedicht erſchien auch das Werk eines andern, nahezu gleichaltrigen deutſch-öſterreichiſchen Dichters, Seligman Hellers Heldengedicht „Ahasverus"***. War man bisher meiſt bemüht geweſen, von einer einzelnen Zeitepoche oder wenigen Generationen ein blendendes poetiſches Gemälde zu entwerfen, hatte man ſich, wenn man wie Moſen, Anderſen und andere die Entwicklung der Menſchheit in der Weltgeſchichte ſchildern wollte, mit einigen Haupterſcheinungen oder -ereigniſſen begnügt, zwiſchen denen man Menſchenalter, auch Jahrhunderte überſprang, ſo hat Heller die ungeheure Aufgabe zu löſen verſucht, ſeinen ewigen Juden von Generation zu Generation langſam durch die Jahrhunderte bis in den Anfang des neunzehnten zu geleiten. Kaum ein Mann von überragender Bedeutung, der nicht in den 15500 Verſen, ſchöngebauten Terzinen mit abwechſlungsreichen Reimen, eine Stätte fände! Bei Hamerling, Dumas, Zedlitz, Schenk der Verſuch glänzender Situationsſchilderung, hier abſichtlicher Verzicht. Ein philoſophiſch veranlagter Geiſt, dem die Ideenwelt ſchon

---

* Kuffner: Caligula bildete ſich ſein Schickſal, „indem der von ihm mißhandelte Genius der Menſchheit ſich plötzlich rieſengroß erhob". I 375.

Hamerling: Der Menſchenſohn, der ſchickſallos ſich glaubt,
Ihn blickt der Genius der Menſchheit ſchon
Mitleid'gen Auges an, und ſieht die Stunde
Beflügelt nah'n, die ſein Geſchick erfüllt.

** Nach berühmten Muſtern. Neue Folge 1879. S. 33—39.

*** Bibliographie 131.

an und für ſich eine Welt der Größe und Schönheit bedeutet, ſpricht aus dem Werke. Abſtrakte Ideen, meint er, bedürften nicht des Gegengewichtes konkreter Situationen. Perſönliche Erlebniſſe waren entſcheidend. Heller iſt ein Jude, deſſen Leben, wie er ſelbſt ſagt, ein Überwinden von angeborenen und anerzogenen Vorurteilen geweſen iſt. Ein Ähnliches ſchwebte ihm in ſeinem Ahasverus wohl vor. In der Entwicklung eines einzelnen zur höchſten Unbefangenheit und Reife der Würdigung menſchlicher Ideale wollte er wohl das taſtende Suchen der Menſchheit auf einer zweitauſendjährigen Wanderung darſtellen, das Suchen, das ein beglückendes Finden krönt. Sein Ahasver ſollte nichts anderes ſein als „die Perſönlichkeit der wandernden, irrenden und ringenden Menſchheit, die in ihrem Wandern, Irren und Ringen nichts anderes ſucht und findet als — ſich ſelbſt". Von der Gottheit, die zum Menſchen ward, bis zur Menſchheit, die zum Gotte ward, das iſt der Weg, den die Menſchheit gefunden hat, den auch Ahasverus nimmt. Darum wird ihm von Chriſtus kein Fluch, ſondern Segen. Ein würdiger „Gottgeliebter" und „Gottgeplagter" wird ihm die höchſte Menſchenluſt, davon Zeuge zu ſein, was Propheten erträumten. Der frömmſte aller Phariſäerfrommen verkennt die geſchichtliche Bedeutung Chriſti; er läutert ſich zur Anerkennung des Menſchen Jeſu, des Gottesmannes. Er bleibt bis zu Huſſens Tod befangen in der Hoffnung auf ein Gottesreich. Anfangs erſehnte er es in jüdiſchem Sinne als Meſſiasreich. Im beſchaulichen Leben mit dem heiligen Antonius in der Wüſte weitet ſich ſein Geiſt. Er erkennt, daß in der Fortentwicklung der chriſtlichen Anſchauungen das Heil liege. Dann gibt er auch dieſen Gedanken auf. Die Neuzeit lehrt ihn, das Ideal des Menſchentumes, deſſen höchſte Verkörperungen er ſelbſt, der Glaube, Fauſt, das Denken, Don Juan, die Kunſt ſein ſollen. Symboliſch zeigt ſich Ahasvers Wandel in der Veränderung ſeiner Geſtalt zum Adel und zur Schönheit aus der Häßlichkeit ſeiner Phariſäerzeit. Goethe weiht ihn zum Dichter. Chriſtus erſcheint ihm, preiſt die Herrlichkeit ſeines Loſes, und Ahasver ſtimmt das Lied ſeines Schickſals, das Lied vom freien Menſchentume in deutſcher Zunge, aber im Geiſte Dantes an. Ahasver und Heller verſchwimmen zu einer Perſon. Die erſte Wanderung, der „Glaubenskampf", behandelt Ahasvers Schuld und Sühne, die zweite, das „Weltgemälde", Ahasvers Irren und Wirren, die dritte, das „Menſchenthum", Ahasvers Ziel und Vollendung. In der erſten

treten die religiösen Streiter in den Vordergrund, unter den Christen ein Paulus, ein Johannes, ein Origines, die große Schar der Märtyrer, unter den Juden Simon, Elisa, in der zweiten kirchliche und weltliche Helden im Streite, mit Hus, Faust, Gutenberg schon leise überlenkend zu den Repräsentanten modernen Menschentums, die in der dritten Wanderung vorn stehen, Entdecker, Künstler, neue Gottesmänner, Gelehrte, Forscher, Philosophen, Feldherren, Dichter bis herab zu Goethe, der den Sieg des Menschentums entschied, zu Fichte, den Humboldts. Aber keine der Hunderte von Personen ist recht Bild geworden. Das Epos ist eine gewissenhafte Buchung der Kulturdaten, der Fortschritte, Rückschritte, Verirrungen. Die Ideenmasse einer Zeit wird durch eine Person oder zwei, die sich dann meist kontrastieren, und diese wieder durch einen Ausspruch, eine Anekdote veranschaulicht. Die Verbindung ist lose oder fehlt ganz. Einmal, zur Zeit der Völkerwanderung, entschuldigt Heller dies so, damals sei auch alles durcheinander gegangen: eine kindliche Anschauung von der Poesie. Die Form seines Berichtes und seiner Erzählung ist stets dieselbe. Die rhetorische Frage wird zu Tode gehetzt. Aber darum wird das Gedicht nicht lebendig. Unglücklich ist Heller in der Nachahmung homerischer Gleichnisse. Im 12. Gesange des zweiten Teiles steht eines von 43 Versen! Absichtlich werden Szenen gemieden und Reflexionen gegeben. Heller kennt keine Charakterisierung durch die Form der Rede. Bullen, Gesetze, Dogmen, Erlasse, Keplers Berechnungen, Descartes' philosophische Methode, Spinozas Lehre werden mit bewundernswertem Geschick in Reime gebracht, aber das Herz wendet sich um, wenn Lieder Walthers von der Vogelweide in Terzinen verstümmelt werden, wenn Goethe von Italien Abschied nimmt oder um Schillers Tod trauert.

Und das Schlimmste! Ahasver ist so selten aktiv. Seine Anwesenheit in der Weltgeschichte ist kein treibender Faktor. Er ist das Element, das auf alle Einwirkungen reagiert, Reagenzflüssigkeit, weiter nichts. Er ist auf das Lernen angelegt. Er wird gestoßen. Er ist nicht klar im Ziel und Wollen, höchstens im Tasten. Er ahnt immer etwas Besseres. Aber er weiß nie, in welcher Richtung die Vollendung zu suchen ist. Er steht immer vor neuen großen Erscheinungen mit weit aufgerissenen Augen, Tränen der Rührung im Blick. Und so fällt auf ihn immer ein letzter oder erster Glanz von allen Errungenschaften. Man sieht nicht recht ein,

warum gerade ihm der Segen Chriſti zuteil ward. Er kommt zu einem Königreiche, er weiß nicht wie. Er zeigt ſich nicht als der, für den ihn ſein Dichter hält, als den ihn ſein Sagenbruder Fauſt anſpricht. Ahasver iſt vielleicht ein Symbol der Sehnſucht, aber kein Gedankenrieſe, allenfalls ein Gedächtnisrieſe, kein Geiſtesfürſt, der das Recht hat, ſich vor Goethe der Erdenmenſchen Erſten, Größten zu nennen.

Heller ſteht den Intentionen, die Gervinus mit der Sage vom ewigen Juden verfolgt wiſſen wollte, noch am nächſten. In den 30er Jahren hatte Gervinus einen Ahasver entworfen*. In einem didaktiſchen Gedichte ſollte der ewige Jude die Geheimniſſe der Weltgeſchichte deuten, ein in ſich gekehrter Weiſer, ein betrachtender Chor. Wie Virgil und Beatrice Dante leiteten, ſo ſollte Ahasver den „dichteriſchen Geſchichtslehrling" durch eine Philoſophie der Geſchichte in die innerſten Myſterien des Geſchichtsganges einführen. Das Gedicht ſollte ein Seitenſtück zu der Divina Comedia werden.

Mir iſt kein Urteil von Gervinus über Hellers Dantenachahmung bekannt. Der Öſterreicher war trotz ſeiner Begeiſterung für das Deutſch-Nationale kein politiſcher Menſch wie Gervinus. Gutzkow aber nannte das Epos, etwas ſtark übertreibend, mit einem boshaften, billigen Namenwitz „einen neuen Heller unter den mehreren Hellern unſerer Literatur"**.

---

* Bibliographie 61.

** Die ſchöneren Stunden. Stuttgart 1869. S. 102.

Von etwa 1870 bis 1904.

Übersicht über die Entwicklung der Sage in der Dichtung.

Auf die Hochflut der Ahasverusdichtungen in den 30er und 40er Jahren war in den folgenden Jahrzehnten allmählich die Ebbe gefolgt. Dieser Zustand hält auch noch in den 70er und im Anfang der 80er Jahre an, als sich schon leise Ansätze zu neuen Auffassungen zeigen. Hatte man einst, ehe man die Sage ernst nahm, Ahasver nicht ohne Selbstironie von sich sprechen lassen, so leitet die neue Periode eine Zeit der Satiren ein, in denen die skeptische Haltung der Zeit gegenüber unserm Stoffe deutlichen Ausdruck findet. In Kommersliedern, parodistischen Epen, Dramen und Novellen führt der ewige Jude ein teils tragikomisch beschränktes, teils lustig behagliches, aber immer modernes, sogar mitunter vornehm modernes Dasein.

Seit dem Ende der 80er Jahre wird Ahasver wieder Modeproblem des Tages. Wir treffen unter seinen Bearbeitern einen ideenreichen Grübler wie Haushofer, zwei Byronenthusiasten wie Wolfgang Kirchbach und Bleibtreu, später Maurice von Stern und Benzmann, in jüngster Zeit Gustav Renner und Lienhard. Schon die Reihenfolge der Namen deutet an, in welcher Richtung die Entwicklung verläuft. Eine Art Wiedergeburt ist aller Ziel; als ihr Symbol gilt Ahasver: wird sie anfangs erreichbar gedacht auf Grund einer rein ethischen und sozialen Kultur, bei der das religiöse Moment nahezu ausgeschaltet wird, so wird später die Forderung einer religiösen Erneuerung immer lauter. Wagners religiöses Kunstideal beginnt zu wirken. Felix Weingartner wendet Wagners Gedanken über Kunst und Religion auch auf den Ahasverusstoff an.

Ahasver erhält wieder Fühlung mit den Tendenzen der Zeit, die er nach 1850 mehr und mehr verloren hatte. In die Auffassung und Gestaltung seines Lebensganges, in die Reflexionen, mit denen er selbst oder sein Dichter seinen Lebensweg begleitet, um deren Aussprache willen allein ein Werk geschrieben scheint, findet ein Grundgedanke des 19. Jahrhunderts Aufnahme, der Entwicklungsgedanke. In Ahasverusdichtungen ist er, mag er nun teleologisch oder mechanistisch gemeint sein, bald ein Gedanke von aufpeitschender Wucht, eine zweischneidige Waffe für Freund und Feind, bald einer von ausgleichend beruhigender Größe. Von aufpeitschender Wucht, wenn er brennende Zeitfragen entscheiden soll, wenn etwa in der Art, wie man Ahasvers Persönlichkeit charakterisiert, sich das große Problem der Zeit spiegelt: Individuum oder Masse? Herrenmoral oder Mitleidsmoral? Nietzsche oder sozialistischer Prophet? und in weitester Umgrenzung Selbsterlösung oder Welterlösung? Von ausgleichend beruhigender Größe, wenn er zeitlos als ewiges Weltgesetz erfaßt und als solches mit geheimnisvollem Schauer gefühlt wird, wenn er über die engen Grenzen eines Lebens hinweg Ewigkeitsfernblicke eröffnet, wenn er jedem Geschehen eine sinnvolle Bedeutung sichert, bescheiden macht und stolz zugleich, wenn die schwärzesten Kontraste vor ihm verbleichen, wenn er die alten Gegenpole Tod und Leben in versöhnende Nähe rückt, wenn durch ihn in mystischer Versenkung der Tod als Lebensbildner erscheint und ein Aufgehen in das Universum zum erstrebenswertesten Ziele wird. In Ahasverusgedichten dringt dann der Entwicklungsgedanke in Anschauungen ein, die ursprünglich nicht evolutionistischen Philosophien eigen sind, wie denen Spinozas und Schopenhauers. Schopenhauers einstigem Schüler Nietzsche aber entnimmt man die Lehre von der Wiederkehr des Gleichen, um sie meist zu einer mystischen Anwendung des Entwicklungsgedankens zu vertiefen. Ahasver stirbt wie jeder andre Mensch, wie er früher schon einmal da war.

Inhaltlich erscheint der moderne Ahasvertypus als eine Weiterbildung der Gestalt, die etwa Mosen und Quinet geschaffen haben. Aber noch entschiedener als in den 30er und 40er Jahren entfernt sich die Dichtung, indem allgemeine Menschheitsfragen in Ahasver nach Ausdruck ringen, von der christlich asketischen Figur des alten Volksbuches. Die Gegenwart leiht Ahasver bald ihren sinnenfreudigen Optimismus, bald stattet sie ihn mit allen den

charakteristischen Zügen des modernen, über der Lösung der Welträtsel ängstlich grübelnden Menschen aus, der, an ein Übergangszeitalter gefesselt, mit leidenschaftlich hastender Sehnsucht den Nebel der Zukunft zu zerreißen sucht, und je nach dem winzigen Ausblick, den sein Riß in Sonne oder Nacht schenkt, himmelhoch jauchzt oder zum Tode betrübt ist.

In engster Verknüpfung mit dem stofflichen Gehalte sucht nun die neue Zeit auch nach einer neuen technischen Lösung. Eine realistische Zeitströmung nimmt an dem sagenhaften Dasein des ewigen Juden, seiner Person, seiner Sonderstellung über und außer aller Zeit Anstoß. Man will den natürlichen Zusammenhang nicht durch ein Wesen verletzt sehen, für das die Gesetze menschlichen Lebens nicht gelten. Ahasver und der ewige Jude brauchen sich nicht zu decken. Ahasver ist ein Problem, sein Los ein allgemeines Menschenschicksal, das nicht notwendig an das Wanderleben einer Sonderexistenz von Jahrtausenden geknüpft ist: der Meister von Palmyra erlebt Ahasvers Schicksal, wenn sein Leben zu einer Predigt vom erlösenden Tode wird; jeder Mensch teilt sein Los, wenn er zwischen Tod und Leben ratlos keinen Ausgang findet; im modernen Juden steht Ahasver wieder auf, wenn ihn Haß und Verfolgung treffen. Sollen aber in der Person Ahasvers Bestrebungen, Kämpfe, Gegensätze zum Ausdruck kommen, die allen Zeiten eigen sind, so läßt man den Gestorbenen nach Menschenaltern, Jahrhunderten oder Jahrtausenden wiedergeboren werden. So bleibt der menschliche Charakter Ahasvers gewahrt, und es ist dem modernen Dichter möglich, seine fein differenzierende psychologische Kleinkunst auch auf eine Gestalt zu übertragen, der gegenüber, bliebe sie der tausendjährige Weltenwanderer, die psychologische Punktier- und Strichelmanier versagen müßte.

Satiren.

In Jamben und Trochäen zieh
Ich ruhelos umher,
In Prosa und in Poesie
Hetzt man mich ab, ich weiß nicht wie,
Mich armen Ahasver.

Paul von Portheim (Aus den 80er Jahren).

Gutzkows Urteil* über ein so ernstgemeintes Werk wie das Hellersche Epos charakterisiert die Stellung der 70er und 80er Jahre zu unsrer Sage. Skeptisch steht man im allgemeinen der Frage nach ihrer dichterischen Verwertung in einem weiteren Rahmen, namentlich im Drama, gegenüber. Haushofer hat in dem Prolog zu seinem ewigen Juden den Zweiflern seine ironische Stimme geliehen:

Wie kann man sich mit solchem Stoffe plagen?
Ein Mensch, der niemals stirbt, kann kein
Vernünftges Opfer für Tragödien sein.
Denn die Tragödienhelden müssen sterben,
Um ein unsterblich Leben zu erwerben**.

und Richard Zoozmann läßt sich vom ewigen Juden selbst den guten Rat erteilen, den spröden Stoff niemals mehr in glatte Verse zu bringen, wie andre gar zu viel von ihm zu „faseln" ***. Selten selbst, daß Ahasver einmal episodisch verwandt wird. Griesebach zitiert in seinem „Neuen Tanhäuser" den Schatten Fausts und Ahasvers†. Wie dem Doktor scheinen auch dem Juden zwei Seelen in der Brust zu wohnen. Ein Jude vom Leipziger Brühl in schmierigem Kaftan, mit langem Ziegenbart und kahlem Schädel, führt Ahasver, der nicht sterben kann und den Menschen das ewige Heil nicht gönnt, als handelnder Wucherer dem Satan, seinem Vetter, Scharen von Seelen zu. Aber Faust gegenüber, der die irdische Lust verewigen möchte, hat er moralische Anwandlungen. Ironisch warnend schildert er dem Don Juan Faust den wahren Charakter Helenas und jeden Weibes, prophezeit ihnen Krankheit

* S. S. 100.
** Bibliographie 154.
*** Bibliographie 168.
† Bibliographie 136.

und Siechtum als Geschenk neuer künftiger flotter Liebschaften und rät ihm, als Büßer durch die Welt zu wandern. Ahasver und Faust sind nur Masken für die eigene Gemütsstimmung des neuen Tanhäusers, der nach sieben durchliebten und durchzechten Studentenjahren in Auerbachs Keller beim moralischen Katzenjammer beschämt Rückschau und Ausschau hält.

Der ironische Zug, den Ahasver hier bei Grisebach hat, bleibt ihm nun vielfach eigen. Nie hat sich Parodie und Satire so oft seiner Gestalt bemächtigt oder bedient als in diesen Jahrzehnten. Nie hat er so verschiedene Masken angenommen. Nie hat man sich mehr über ihn, nie hat er sich mehr über die Welt lustig gemacht. Eichrodt führt ihn in das studentische Lied ein und läßt den „ewigen Hebrär" hellen Unsinn schwatzen:

Schon lang ist's, daß ich übel hör,
Kuraçao ist ein fein Likör,
Einst war ich unterm Militör,
Ich finde keine Ruhe mehr*.

Baumbach folgte mit einer Umdeutung der Sage in eine alberne Legende**. Der Schuster Ahasver erhielt einst zum Lohne dafür, daß er dem Herrn die Stiefel unentgeltlich befohlte, den Lieblingswunsch, ewig wandern zu dürfen, erfüllt. Als Bruder Straubinger setzt er in Deutschland noch heute im Staube der Landstraßen sein vergnügtes Handwerksburschenwanderleben fort.

Fritz Mauthner wählte sich 1878 die Figur des ewigen Juden zu einer Wagnerkarikatur. In seinem „Bühnen-Weh-Festspiel in drei Handlungen: Der unbewußte Ahasverus oder das Ding an sich als Wille und Vorstellung. Mit verteutschenden Anmerkungen von Heinrich Porges und Hans von Wolzogen"*** parodiert er Wagners Alliterationsverskunst und Wortbildungsmanie samt dem schwärmerisch witternden Spürsinn seiner Jünger, die in der Wahl jedes Stabreims und der Schöpfung jedes Wortes gleich eine Offenbarung des Genies sahen. Mauthner parodiert die aus Schopenhauer entlehnte Mystik, Wagners riesenhaftes Selbst- und Gottbewußtsein, seinen Geniestolz, das Bayreuther Haus, Wagners Abneigung gegen

* Bibliographie 137.
** Bibliographie 144.
*** Bibliographie 143.

Mendelsſohn und Meyerbeer und ſeinen Judenhaß im allgemeinen, indem er Ahasver zum Dramahelden macht, er parodiert die langausgeſponnenen Melodien des Ringes, indem er Ahasver durch ſie erlöſen läßt. Denn ein furchtbarer Fluch läßt den Juden leben

Endlos, elend, ewig eklig.
Nur wenn was weſet, was länger weilet,
Als mein luſtloſes Leben, ſo wird mir Erlöſung.

Und ſie wird ihm durch die Dauermelodie der „Wurmſaamenweiſ'". Denn die iſt ſo unendlich, daß der ewige Jude ſich wie ein Kind vorkommt.

Steht ſtill, ſtaubſtarrende Stiefel. Ich ſterbe!
Dauermelodieendichter, hab' Dank!

Auch die Erſcheinung iſt bezeichnend, daß, während Quinet z. B. erſt die Satire, dann ſein ernſtes großes Myſterium ſchrieb, es in dieſen Jahrzehnten teilweiſe umgekehrt wird. Gutzkow, der einſt ſeine Rezenſionen über Ahasverusdichtungen mit eigenen ernſten Plänen gewürzt hatte, gab jetzt unter dem Titel „Die ewige Jüdin" eine Parodie auf die femme mécompriſe, zugleich eine ſpäte Parodie auf die Sueſche Herodias, indem er von Herodiasnaturen in der Weltgeſchichte plauderte, von Frauen, die den Genius ahnten, aber ihn nur für ihre eigenen egoiſtiſchen Zwecke an ſich zu feſſeln ſuchten, Frauen wie Fauſtina, Marozia, Theodora, Maria Stuart, Chriſtine von Schweden*. Richard Zoozmann ließ auf ſeinen „Troſt" ſeinen buntſcheckigen „Ahasver. Ein Moſaik aus allerhand Einfällen" folgen**. Als was entpuppt ſich da nicht der ewige Menſch beim gemütlichen Schwatzen mit dem Dichter auf der kurzen Eiſenbahnfahrt zwiſchen Friedenau und Babelsberg! Als ehemaliger Berliner Zahnarzt, als warmer Patriot, der den alten wackern Kaiſer noch einmal ſehen will, als einer, der ſeit Adams Tagen den Kampf gegen der Welt Torheit mit einer gewiſſen launigen Überlegenheit führt und mit behaglichem Schmunzeln von der Weltgeſchichte erzählt, ſchließlich gar als moderner Schulreformator, der gegen die Jugenddreſſur auf den Gymnaſien polemiſiert, die toten Sprachen verwünſcht, gegen Cäſars Schriften die Friedrichs des Großen als Lektüre empfiehlt und

* Bibliographie 138.
** Bibliographie 168.

Charakterbildung ſtatt gelehrter Bildung und neben einem Verſtändnis für die Gegenwart ein inneres lebendiges Herzensverhältnis zu ihr als erſtrebenswerteſte Erziehungsaufgabe fordert.

Auch in den 90er Jahren, als man in Ahasverusdichtungen wieder ernſte Probleme ernſt erörterte, klingt der ſatiriſche Ton noch fort. Nur den Namen borgte vom ewigen Juden der Titel einer humorvollen Satire auf Monte Carlo, den Fürſten von Monaco, den geldarmen Milan von Serbien*. Sie plaudert vom ewigen Juden Heinrich Heine, der, durch die Fürſtin von Monaco hoffähig geworden, mit Mathilde, ſeinem Weibchen, die Gruft verläßt und dem Spielerſtaat einen kurzen Beſuch abſtattet. Dehmel** aber läßt in ſeinem „Heine-Denkmal", jener ironiſch grotesken Fiktion, daß ein Herrſcher vor ſeiner Abdankung noch durch ein Geſchenk fürſtlicher Nächſtenliebe, durch ein Heinedenkmal, ſich einen Namen machen will, dieſen marmorſteinernen Heine ein Nordſeelied träumen. Heine ſieht ſeinen Ahnherrn Ahasver über das Meer wandeln, den Meſſias und den Tod ſuchend. Als Ahasver den eben erwachten, jünglingskeck in die Sonne lachenden deutſchen Michel ſieht, da ſtürzt er ſchreiend vor ihm nieder und begrüßt jubelnd ſtammelnd den Dummen als ſeinen Heiland, als den heimlich erſtandenen Herrn Israels.

Immer moderner werden die Masken. Als gelangweilter, gähnender, reiſender Engländer mit Lorgnon erſcheint Ahasver in einer phantaſtiſchen Komödie „Das goldene Kleeblatt" von Hector Sylveſter unter ſeinen Sagenkumpanen Don Juan, Fauſt und Mephiſto***. Neben dem luſtigen Galant, dem Weiſen, dem Narren ſpielt er als Griesgram und beſchränkter Alter die Rolle des Tölpels, der, wenn es ein Inkognito zu wahren gilt, ſich verrät, weil er ſich erraten glaubt, oder ſich einfach verplappert, ein erfindungsloſer Menſch, der ſich ſchon den durchſichtigen Namen „Asverah ben Nebiger Schudö" beigelegt hat, und ſich mit Recht von Mephiſto ſagen laſſen muß: „Der Geſcheiteſte von deinen Stammesgenoſſen biſt du eben nicht, und man hätte ſchon einen beſſeren Repräſentanten auswählen ſollen; aber das iſt die Ironie der Weltgeſchichte." Er iſt ein direkter Nachkomme vom „Ewigen" in Hauffs „Mit-

---

* Bibliographie 171.
** Bibliographie 197.
*** Bibliographie 179.

teilungen aus den Memoiren des Satan". Der Hofmeiſter mit den unbeholfenen Manieren wird zum Profeſſor für deutſche Literatur im Schlafrock und mit Pfeife, kann aber über die „Ehre", den „Talisman", „Hannele", Halbes „Jugend" keine Auskunft geben und ſagt wie ſein ungalantes Vorbild Damen die größten Sottiſen. Nur iſt er viel hausbackener geworden und macht ſich, prüde empört über den Skandal, daß Don Juan ein Mädchen hat entführen wollen, aus dem Staube.

Weit vorteilhafter führt Auguſt Silberſtein* den alten Juden als größten Zeitungsverleger fin de ſiècle ein, als modernen Kavalier mit Stutzbart und Lackſchuhen, Zwicker und goldener Uhr, dem es ſehr wohl ergeht, auf den tagtäglich viele Annehmlichkeiten warten: Einladungen zu öffentlichen Feſtlichkeiten, Soireen, Feſteſſen, Manövern, zarte Billets zu einſamen Schäferſtündchen mit Damen des Theaters und anderes mehr. Seine Zeitung iſt die ewige Zeitung, das Zeitungsideal, das alles berichtet, was auf der Welt geſchieht. Er iſt der Geiſt, der alle inſpiriert und hat die köſtlichſten Mitarbeiter: Mephiſto für diplomatiſch heute nach rechts, morgen nach links ſchillernde Artikel, den vielgewandten Fauſt für das Feuilleton, Don Juan für die ſchönen Künſte und Theaterkritik, Tanhäuſer für die Muſik, den Fliegenden Holländer für die „theure" Marine, Shylok für den Börſenbericht, Ruprecht für Volkstum und Sozialismus, die ſchöne Helena für den Modenbericht. Von ſolcher Verwirklichung Scherlſcher Träume erzählt Ahasver dem Dichter im St. Peterskeller in Salzburg, wo der Jude als letzte von vielen Spukgeſtalten dem Dichter bei einem Glaſe Wein ſein Leben offenbart.

Schließlich erſcheint Ahasver in einer frech-genialen Satire von Carry Brachvogel als moderner jüdiſcher Geldariſtokrat**. Einſt ein ſimpler Schuſter, heute Lederkönig, Chef der amerikaniſchen Weltfirma Sam. A. Hasveros! Einſt arm und ohne Einfluß, heute durch ein Leben der Entbehrung der Reichſte der Welt, — das ganze Geld der Bank von England iſt ſein —; einſt ein geknickter Menſch, der unter Jeſu Fluch zuſammenbrach, der geſtoßen, gemartert, tauſendfach mit ſeinem geplagten Volke litt, heute ein Mann, dem alle Tore offen ſtehen, den Kaiſer ihren Freund

---

* Bibliographie 193.

** Bibliographie 196.

nennen, ein Mann, der mit dem seit der französischen Revolution zahm gewordenen Christengotte paktiert, indem er die Fürsten von Gottes Gnaden mit seinen Millionen versorgt und neue Gottesgnadenmänner einsetzt, ein Mann, für den jetzt die Stunde heimlicher Rache gekommen ist, den es freut, jahraus, jahrein seinen alten Gegner dadurch empfindlich kränken zu können, daß er seine Töchter an den ältesten Adel verheiratet — „Eine ist mit einem englischen Pair verheirathet (sagt zur alten Viktoria „Tante")" — und so Christi liebsten Familien, den Familien der Märtyrer, Kreuzritter, Inquisitoren sein Blut einimpft! Dies alles bildet das ungezwungene Gespräch vor und nach einer seltsamen Liebesnacht Ahasvers mit einer Frau aus Cäsarengeschlecht, die ihm bisher immer bitteres Leid zufügte, die als Messalina einst über den gramvollen Wanderer spottend lachte, als Theodora von Byzanz ihm von ihren Häschern ein Ohr abschneiden ließ, die als „fromme" Herzogin Lukrezia von Ferrara — sie, die einstige Papsttochter und Papstgeliebte — 2000 brennende Juden zur Morgengabe erhielt, die als Marquise von Pompadour Ahasvers Lieblingstöchterchen raubte und ihn selbst in die Bastille einsperrte, der er aber als Lola Montez in München die Fenster einwerfen half, und die jetzt — „Wie sich die Zeiten ändern!" — als gefeierte Théo de Riom, als feinste Kokotte von Paris gegen einen Millionencheck sein eigen wird. Wunderbar die Art, wie sich beide vor unsern Augen allmählich in ihre neue Rolle einleben, sie ihn stachelnd mit den unliebsamen Erinnerungen an frühere Zeit, stolz auf ihre Cäsarenvergangenheit, er darunter leidend, anfangs zurückhaltend galant, dann ein wehmutergriffener, schließlich aber leidenschaftlicher und drohender Ankläger; sie verstummend unter dem Drucke ihrer prekären Lage in der Gegenwart, er immer selbstgewisser; sie endlich die Bittende, die sich herablassen muß, ihn zu umarmen und zuzuflüstern: „Ahasver, ich liebe dich," er am Morgen nach der Liebesnacht mit höhnischer Überlegenheit die Exkaiserin duckend, indem er ihre Versicherung, zur Hochzeit seiner jüngsten Tochter mit dem Herzog von Montmorillon in die Madeleine zu kommen, mit den ironischen Worten pariert: „Wie du willst, mignonne. Nur bitte, — kenne mich dann nicht! Du begreifst, gerade bei einer Hochzeit . . . noch dazu als Brautvater . . ."

Nachklänge.

Selbſtverſtändlich ſuchen und finden nicht alle Bearbeiter, als der Ahasverusſtoff wieder beliebt wird, eine neue inhaltliche oder techniſche Löſung. Alte Motive und alte Formen leben, meiſt nur wenig oder gar nicht modifiziert, wieder auf.

Man erzählt von Ahasver Anekdoten, wie es einſt Schlegel, Röſe, Smets* und andere getan hatten. So läßt Hubert Müller z. B. den ewigen Juden bei einem ausgewanderten Kurmärker in Amerika ein kurzes Ruheſtündchen einſprechen und ſeine Unraſt in altbekannter Weiſe ſchildern, wo es doch ſo nahe lag, aus der Ähnlichkeit der Situation heraus zwiſchen den beiden Heimatloſen verwandten Beziehungen Ausdruck zu verleihen**.

In chriſtlichem Geiſte erſcheint Ahasver wieder als der alte Mahner und Warner. In einem Alexandrinergedichte berichtet Hans Eſchelbach***, wie ein an Gott und Welt verzweifelnder einſamer Wanderer im Hochgebirge durch Ahasvers mahnende Predigt den Weg zum Glauben und Frieden ſeiner Kindheit zurückfindet. Und den gleichen Weg weiſt Ahasver, ein Mann reugeplagter ſchmerzlicher Erfahrung, in einem an Goethes und Lenaus „Fauſt“ wie Avenarius' „Lebe!“ anklingenden dreiteiligen dramatiſchen Gedichte von Karl Schottelius einer nach Glück und Erkenntnis ſtrebenden Fauſtnatur, die ein ähnliches Schickſal, wie es der junge Arzt bei Avenarius erleidet, zu einem verbitterten Zweifler gemacht hat†. Wie einſt in den 30er und 40er Jahren tritt Ahasver in poetiſchen Erzählungen und Dramen auf als der furchtbare Unbekannte mit demſelben Gemiſch abſtoßender und anziehender Eigenſchaften. Bei Adolf H. Povinelli†† fährt er auf einem Zaubermantel durch die Luft und bewahrt als wundertätiger Schutzgeiſt und Retter eines Liebespaares das Mädchen vor der Schändung und dem Holzſtoß. Gute Werke ſollen ſeine Untat ſühnen: das alte Rezept. Der Typus verflacht wie einſt mehr und mehr. In

---

* Bibliographie 72.
** Bibliographie 159.
*** Bibliographie 187.
† Bibliographie 183.
†† Bibliographie 164.

einem Drama von Soendermann* möchte er gern helfen, aus egoistischen Motiven, um zur Ruhe zu kommen, und verschuldet doch gegen seinen Willen den Tod seiner Schützlinge. Das Ärgste aber an roher Veräußerlichung alter Motive und blutigstem Dilettantismus bietet ein Drama von Kachellek**. Da wird Ahasver zum Herren über das Geschick Napoleons und erhebt er den Corsen auf den Kaiserthron, weil er von ihm ein glückliches Zeitalter erhofft, in dem auch er die ersehnte Erlösung finden soll. Als er sich aber getäuscht sieht, reckt er sich nach Hamerlingschem Muster zum Rächer der beleidigten Menschheit auf und schwingt die Brandfackel über Moskau. Auf St. Helena verkündet der Geist der Königin Luise (!) dem büßenden Napoleon Vergebung, prophezeit Preußens Größe und befiehlt Ahasver weiterzuwandern. Für des Verfassers Armut an Erfindungsgabe mag der eine Zug genügen, daß Schubarts lyrische Rhapsodie Situation und Wort für das Drama leihen muß. So rezitieren im fünften Akte Ahasver und Napoleon das Gedicht mit verteilten Rollen, und während z. B. der Eingangssituation entsprechend der Jude auf St. Helena, gerade als wäre er auf dem Gipfel des Karmel, die Schädel seiner Verwandten um sich her schleudert, sagt Napoleon den erklärenden epischen Text.

Gehaltvoller sind die Bekehrungsgeschichten. Aber auch sie stehen nicht auf der Höhe von Joukoffskys ewigem Juden. Joseph Seeber veröffentlichte 1895 ein episches Gedicht in Blankversen, das Ahasvers Bekehrung in die Tage des Antichrists legt, Heinrich Bulthaupt 1904 den Text zu einem Musikdrama, in dem Ahasver sich nach anderthalb Jahrtausenden zu Christo bekennt.

Seebers Gedicht fand, namentlich in katholischen Kreisen, schnelle Verbreitung und anerkennende Würdigung***. Mit großem Pompe wird das Reich des Antichrists geschildert, dem Ahasver als Feldherr die ganze Welt, Europa und den Papst zuletzt bezwungen hat. Ahasver erscheint als Vertreter des Judentums, das seine national-politischen Wünsche vom Messias bewahrt hat und nun endlich zu triumphieren vermeint, endlich die jahrhundertelange, still heimliche Unterwühlung der christlichen Gesellschaft durch sein Geld, durch die mit schlauer Tücke betriebene Verbreitung der philosophi-

---

* Bibliographie 204.
** Bibliographie 208.
*** Bibliographie 180.

schen Afterlehren Spinozas (!) und seiner Nachfolger, durch die Propaganda für die Grundsätze aller Revolutionen, für Gleichheit, Freiheit, Humanität, durch seine Presse mit der Vernichtung dieser christlichen Gesellschaft belohnt sieht. Aber der vermeintliche Messias, der Antichrist Soter, vergilt den Juden übel. Ahasver wird geblendet; die Juden fallen oder bekennen sich zu Soter. Ahasver wird von dem durch eine Christenschar in eine Höhle geflüchteten Papste gepflegt und schnell bekehrt. In einer pomphaften Szene wird der wieder Sehende dem Antichristen gegenübergestellt. Soter tut das Wunder, das Ahasver von ihm zur Bekräftigung seiner messianischen Mission verlangt: er hebt sich zum Himmel. Aber Christus schleudert ihn hinab, und Ahasver stirbt selig unter dem Kreuze. Seeber weiß gut zu gruppieren und zeigt in den Scharmützeln, die Soters Krieger mit den von den wiedererstandenen Propheten Elias und Henoch geführten letzten Christen zu bestehen haben, in der Schilderung des Kreuztodes der neuen Märtyrer, des Elias und Henoch an ihrer Spitze, in effektvollen Schaustellungen des Antichristen eine Fähigkeit des Ausdruckes für äußere Erscheinungen. Aber wie kläglich versagt er als Seelenkünder! Wie trivial tröstet der Papst Ahasver mit allgemeinsten Sentenzen, die dem nach persönlicher Anteilnahme Hungernden wie ein auswendig gelernter Handwerksspruch hätten erscheinen müssen! Ein wie anderer Bekehrer erstand Joukoffskys ewigem Juden im Apostel Johannes! Wie schurkisch gemein wirkt, nur ein Abklatsch der Legende, der Antichrist gegenüber Paludan-Müllers geistreicher Vision. Es ist kaum glaublich, daß der im Grunde edle Ahasver die plumpe Verstellung nicht merkte. Wie hat der dogmatisch katholische Geist keine Beziehung zur neuen Zeit, wenn der moderne Philosoph seit Spinoza mit den Schandversen geschildert wird:

Und stolz erhob der Philosoph sein Haupt;
Und schien sich bald ein Wesen höhrer Art,
Indes die Phrase, die man kaum verstand,
Ihm schwülstig von den Lippen überquoll.

Bulthaupts Lösung ist innerlich gedacht*. Ein Vorspiel versetzt uns in die Stunde nach Christi Tod. Ahasver ist die bekannte Zelotenfigur, der Christus nicht hielt, was er versprach. Jesu Worte Ahasver gegenüber erfahren von seinen eigenen Anhängern eine

* Bibliographie 207.

zwiefache Deutung. Während die wilde Magdalena den Fluch ewiger Wanderung herausgehört hat, deutet die sanft liebende milde Hanna die Worte um zu der Verheißung einstiger Rast unter dem Kreuze. Was Ahasver in den drei folgenden Akten erlebt, ist ein Paradigma zum Paulinischen Wort: „. . Glaube, Liebe, Hoffnung, diese drei; aber die Liebe ist die größeste unter ihnen*." Zur Zeit Neros erfährt Ahasver, was christliche Märtyrerhoffnung erduldet, um das Jahr 1000, als die Welt untergehen soll, was christlicher Glaube erwartet. Aber Ahasver verschmäht die Ruhe unter Christi Kreuz, wenn auch sein Blick mit einer gewissen Sehnsucht auf den nicht Sehenden, die doch hoffen und glauben, ruht. Als ihn jedoch zur Zeit des Bauernkrieges im 16. Jahrhundert seine Wanderung in eine Burg führt, wo ein adliges Fräulein selbstlos in christlicher Nächstenliebe schaltet, da reißt ihn die Erkenntnis, daß das Jesuwort das Evangelium der werktätigen Nächstenliebe sei, zur Selbstaufopferung hin. Um das adlige Fräulein vor den aufständischen Bauern zu schützen, ruft er zum ersten Male Christus um Hilfe an. Nun stirbt Ahasver in seliger Ruh unter dem Kreuze. Hanna hat recht behalten. Leider hat Bulthaupt zu viel kulturhistorisches Detail gegeben, das für das symbolische Schicksal Ahasvers ohne Bedeutung ist, aber den Raum für seine innere Entwicklung beschränkt, ganz abgesehen davon, daß die Rücksicht auf die musikalische Vertonung die Ausdehnung ohnehin verkürzte.

Rein politische Tendenzen fehlen nahezu ganz. Nur in einem unbedeutenden Gedichte** erscheint Ahasver einmal als Verkünder der lautersten christlichen Nächstenliebe, zieht gegen die Verbrüderung des Kreuzes mit dem Schwerte zu Felde, gegen die Ruhmsucht, die Wilde totschlägt, gegen die Völkerkriege und die durch Brand und Mord erkämpfte Freiheit.

Weltschmerzliche Verbitterung und Christenhaß im Sinne Byrons und Shelleys erfüllt die Ahasverusgedichte von Bleibtreu und Bierbaum. Bei Bleibtreu ist das Ausdruck seiner Begeisterung für Ritter Harolds Pilgerfahrt und seiner im Grunde Byron ähnlichen Veranlagung. In der Gedichtsammlung „Welt und Wille", in der Bleibtreu selbst ein bescheidenes Gegenstück zum Harold geben wollte, flucht Ahasver auf den Trümmern von Jerusalem haßerfüllt dem

* I. Kor. 13, 13.

** Bibliographie 161.

ewigen Weltthyrannen, der ihn, den Genius der Menſchheit, der neuen Zeit Symbol, auf das Rad der Weltgeſchichte krümmt. Aber wie bei Byron am Ende weichere Töne erklingen, ſo ſtimmt Ahasver bei Bleibtreu nach den grollenden Akkorden des Eingangs am Schluß ein hohes Lied auf den Pantheismus irdiſcher Liebe an*. Anders bei Bierbaum**. Wenn da einem gläubigen Beter, der vor dem Bilde des gekreuzigten Heilandes ſich erbaut, der alte Jude in Viſionen das unſägliche Leid zeigt, das die über die Welt bringen, die ſich zu Chriſti Betern bekennen und mit der Pointe ſchließt: „Willſt du noch beten? Viele Beter ſahſt du!" wenn da Ahasver Chriſti Verdammungsworte als Ausfluß giftigen Menſchenhaſſes deutet, ſo wirkt die Viſion nur als geſpreizte Poſe.

Die Erbſchaft Kuffners, Dumas' tritt ein langer Roman von Lewis Wallace an***. Da wird bei der Eroberung von Konſtantinopel 1453 neben dem Sultan und dem letzten oſtrömiſchen Kaiſer, Konſtantin XII., der „indiſche Prinz", das iſt Ahasver, zum Haupthelden. Er hat das Grab Hirams geplündert und zieht im Beſitze unermeßlicher Schätze aus, ſein religiöſes Ideal, das der Univerſalbrüderſchaft in Gott, zu verwirklichen. Als ihm aber der letzte Byzantiner, in deſſen eigenem Reiche zwiſchen Henotikern und Orthodoxen ein grimmiger Sektenſtreit wütet, aus Furcht vor weiterer Spaltung nicht mehr als aufmerkſames Gehör ſchenkt, da weiß der neue „Religionsſchiedsrichter", der eben von Verbrüderung und Weltfrieden ſo ſüße Schalmeienlieder zu ſingen verſtand, rachſüchtig als Aſtrolog, Arzt und erſter Ratgeber des jungen Sultan Mohammed dieſen auf Konſtantin zu hetzen. Aber bei der Eroberung von Konſtantinopel überraſcht den ewigen Juden, nachdem er den Kaiſer eigenhändig getötet hat, der Schlaf, aus dem er als Jüngling wiedererwacht. Nun erkennen ihn auch die wenigen, die er liebgewonnen und die ihn liebgewonnen hatten, nicht mehr: ein gewaltſames Mittel, das das Motiv menſchlicher Vereinſamung kraß effektvoll veräußerlicht. Und ſo iſt alles äußerlich erfaßt, wenn der Jude das Amt eines Religionsgründers wie ein kühler Logiker ergreift, wenn er ſich nicht an die Maſſen wendet, ſondern, ein Meiſterſchauſpieler, ſeine Glaubensbotſchaft wie eine politiſch-diplo-

---

* Bibliographie 156.
** Bibliographie 199.
*** Bibliographie 177.

matiſche Miſſion betrachtet, mit der man ſich an die Großen der Welt wenden muß, wenn das große weltgeſchichtliche Ereignis im Roman als die Folge der Intrigen eines rachſüchtigen Aſtrologen und einer Wette zwiſchen Mohammed und ſeinem Lieblingsemir erſcheint, dem eine Reiſe nach Italien und eine aufkeimende Liebe plötzlich ſeine Zugehörigkeit zum Chriſtentum und Okzident hat entdecken helfen und der nun mit Einwilligung Mohammeds für den Chriſtenkaiſer und gegen ſeinen alten Herrn kämpft.

Zwei entgegengeſetzte techniſche Löſungen der 70er und 80er Jahre.

Mit dem Beſtreben, den zu einer froſtigen Allegorie erſtarrten Ahasvertypus wieder zum warmen Leben eines Symbols zu erwecken, verbinden ſich techniſche Experimente, hervorgerufen durch den Kampf, in dem naturaliſtiſche, realiſtiſche und idealiſtiſche Tendenzen ſich durchzuſetzen oder zu behaupten ſuchen. Hinzu kommt die Neigung zur dramatiſchen Geſtaltung des Stoffes, die in höherem Maße als die epiſche Fabulierkunſt zur Beſinnung über die Wahl der Motive aufforderte.

Eine Reaktion gegen jenen ewigen Juden, der unter der Hand von Routiniers und Dilettanten die Rolle eines effektreichen Schickſalleiters oder eines deus ex machina angenommen hatte, deſſen mythiſche Exiſtenz oder gar deſſen Übergreifen in der Menſchen Schickſale ſelten einer als Ausdruck einer höheren, aber doch für Menſchen ſinnvollen Kauſalität begreiflich zu machen verſtanden hatte, war nur allzu berechtigt. Komplizierter aber geſtaltete ſich die Frage nach der Verwendbarkeit der Figur überhaupt. Einem eigenſinnigen Naturalismus, der überall zuerſt die Natürlichkeit gewahrt ſehen wollte, mußte ein „ewiger" Jude, ein Wanderer durch die Jahrtauſende, ſchlechthin als Unding erſcheinen. Er konnte allenfalls einem hiſtoriſchen Ahasver im erſten nachchriſtlichen Jahrhundert eine menſchliche Exiſtenz einräumen und ihm eine typiſche Bedeutung zu ſichern ſuchen. Für jene aber, die an dem ſagen- und märchenhaften Phantaſiecharakter Ahasvers feſthielten, war die

Frage nach ſeiner Verwertung eigentlich keine des Naturalismus oder Realismus oder Idealismus, ſondern die zu allen Zeiten berechtigtere nach der Stileinheit. In welche Umgebung, das war die Aufgabe, muß man dieſe Figur ſetzen, damit ſie nicht als fremder, ſtörender Eindringling erſcheint? Eine Löſung war denkbar für alle zeitlich überhaupt nicht beſtimmten oder nicht ſcharf umriſſenen, aller Wahrſcheinlichkeitskontrolle entzogenen Zuſtände der Ferne und Weite in Vergangenheit und Zukunft. Anders bei der Gegenwart! Alle Mittel einer Aſſimilierung der ſagenhaften, nächtlichen Schattengeſtalt mit dem hellen Tageslichte der Gegenwart ſchienen zu verſagen. Man ſuchte ſich dadurch zu helfen, daß man das, was man als Ahasverusſchickſal erfaßte, von der Perſon des ewigen Juden ablöſte. Das war um ſo leichter möglich, als man unter Ahasverusſchickſal bald ein allgemeines Menſchenſchickſal, das jeder teilen konnte, verſtand, bald in ihm die Verkörperung einer brennenden Tagesfrage ſah, deren Beantwortung jedem am Herzen lag. Ein Menſch der Gegenwart erlebt Ahasvers Schickſal, wächſt vor unſern Augen in ſein Los hinein, als einer unſersgleichen unſerm teilnahmsvoll mitfühlenden Verſtändniſſe näher gerückt, dem Dichter ein zugänglicheres Objekt für minutiöſe pſychologiſche Analyſe als der ewige Jude.

Zwei dramatiſche Verſuche der 70er und 80er Jahre, Hans Herrigs Drama „Jeruſalem“ und Max Haushofers dramatiſche Trilogie „Der ewige Jude“, mögen als charakteriſtiſche Beiſpiele für entgegengeſetzte techniſche Löſungen folgen.

Hans Herrig* will ein hiſtoriſches Drama geben, das die Zerſtörung Jeruſalems zum Gegenſtande hat, jenes von Chriſten und Juden oft behandelte Thema. Zugleich aber ſoll durch die Wahl Ahasvers zum Helden ein Problem erörtert werden, deſſen Bedeutung ſich nicht mit der dargeſtellten Handlung erſchöpft, ſondern das von typiſcher Gültigkeit auch für die Gegenwart iſt. Im Juden Ahasver ſollte jener Realismus verkörpert ſein, „deſſen Fluch es iſt, raſtlos durchs Leben zu irren, weil er ſein Ziel in dieſer realen ewig weiterrollenden Welt doch niemals erreichen kann, das Ideale aber, welches ſeine Sinne zwar nicht faſſen können, das ihm aber in jedem Augenblicke zu Gebote ſtände, weil es eben außerhalb der brutalen Wirklichkeit liegt, verſchmäht.“ Aber ängſtlich iſt der

* Bibliographie 140.

Dichter bemüht, seinem Zeitalter, das nur Mögliches schauen will, zu genügen. „Die reale Möglichkeit, daß der Schuster von Jerusalem auch noch die Zerstörung seiner Vaterstadt erleben konnte, ist gewiß nicht zu bestreiten. In den ‚ewigen Juden' verwandelt derselbe sich erst im letzten Augenblicke, als er bereits dem Auge der Zuschauer entschwindet und nur noch wie ein dunkler Schattenriß am Morgenhimmel sichtbar ist, gewissermaßen schon seiner Leiblichkeit entkleidet." Ahasver ist ein politischer Agitator. Jeremias scheint in ihm auferstanden. Skrupellos in der Wahl seiner Mittel, schafft er auch mit der Faust seinem Willen und seinen Wünschen Nachdruck. Ein Prediger flammenheißen Hasses hat er es nie bereut, Jesum, dessen Liebesevangelium für politische Zwecke keine Zinsen zu tragen versprach, von der Schwelle gestoßen zu haben. Christi Worte am Karfreitage hat er überhaupt nicht verstanden. Ruhe ist ihm nie abhanden gekommen. Er ist gesund, er schläft fest, er will noch Israels Erhöhung sehen und dann ruhig sterben. So nimmt denn im Drama niemand daran Anstoß, daß er noch lebt. Eifernde Greise sind in diesem Volke nichts Seltenes. Erst gegen das Ende des Stückes fängt es den römischen Soldaten an, vor dem unverwundbaren gespenstigen Alten zu grauen.

Neben dieser nicht gerade neuen, mit ihrer Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit etwas nüchternen Lösung nimmt sich Haushofers dramatisches Gedicht viel geistreicher aus*. Herrig will nichts Mythisches neben Historisches setzen, Haushofer setzt — für die Vergangenheit, in den beiden ersten Teilen des Gedichtes — Mythisches neben Mythisches, Unfaßbares neben Unfaßbares, Symbol neben Symbol. Ihn leitet das große Vorbild vom zweiten Teile des Goethischen Faust. Die Launen und Zufälle der Märchenwelt scheinen zu herrschen, aber hinter ihnen walten geheimnisvoll tiefe Gesetze. Im ersten Teile, „einem Mythus", steigt das sagenumwobene Mittelalter mit allen seinen Idealen auf. Um die Zeit der Völkerwanderung beginnt er. Germanen stoßen auf Römer, Heiden auf Christen; ein römischer Feldherr kämpft mit einem germanischen Heerführer, ein Heide ohne Bildung mit dem Sproß einer überfeinerten Kultur. Walafried, ein junger neunzehnjähriger Schüler des heiligen Severinus, ein Urenkel Ahasvers zieht aus, den Ahn zu erlösen. Aber sie alle verfallen der Wunderwelt des Unters-

* Bibliographie 154.

berges und ſeinen Mächten, der Saelde, der Aventiure, das neunzehnjährige Blut der Minne. Alle ſchlafen ſie den tauſendjährigen Schlaf, nur vor Ahasver ſchließt ſich der Berg. In Zwiſchenaktsbildern gleitet ſein Leben bis zu der Stunde vorüber, wo alle wiedererwachen, hinausziehen in die neue Welt, wo der unſchuldige Knabe mit Minne nach Rom eilt, um ſeine Miſſion zu vollenden. Entſagung fordert der Papſt von ihm. Minne ſtürzt verzweifelt fort, ein Kind von Walafried im Schoß. Nach zwanzig Jahren fällt Walafried, von dieſem Sohne Wolfhart getroffen. Ahasvers Mahnruf, der die beiden, die ſich nicht kennen, ſchützen möchte, verhallt. Er muß weiter wandern.

Zwei Menſchenalter ſpäter ſpielt der zweite Teil, „eine Tragödie". In ihrem Mittelpunkte ſteht Elſe, Wolfharts Enkelkind. Ahasver hat ſie zu dem Alchemiſten und Arzte, Ernſt von Werth, gebracht. Goethes Fauſt ſpukt in dieſer Perſon nach. An dem Sproß Ahasvers erfüllt ſich der Fluch. Auch das Mädchen drängt es in die Welt hinaus. Ein Ritter, Theodoros Thanatos, der Tod in menſchlicher Geſtalt, verführt ſie; als reumütige Dirne kehrt ſie aus der Welt heim. Ernſts Neffe Hugo weiht ihr ſeine Liebe, ſtößt ſie aber von ſich, als er ihre Vergangenheit erfährt. Elſe ſtürzt ſich vom Turm herab, Ahasver ihr nach. Thanatos triumphiert, auch über den Alchemiſten, deſſen Lebenselexier er verſchüttet, deſſen Laboratorium er in Brand geſteckt hat.

Ahasver iſt nicht Chriſt und nicht Jude, nur der ärmſte Menſch, der das Los aller, der Erde Mächten immer und ewig zu verfallen, an ſich und ſeinen Nachkommen ſchmerzlich empfindet, ein „geiſterhafter Greis, der den Erlöſung ſuchenden, durch die Weltgeſchichte ſchwankenden Unſterblichkeitsgedanken verkörpert".

Durch Hereinziehung der Gegenwart und Zukunft im dritten Teile, „einer phantaſtiſchen Komödie", wird dies ſchwer zu deutende und myſterienreichſte unter ſo vielen myſterienreichen Ahasverusgedichten zu einem umfaſſenden Bilde des Lebens erweitert. Der Dichter der beiden erſten Teile tritt ſelbſt auf. Man ſpricht ſich über ſein Werk aus und trifft die Vorbereitungen zu einem Münchener Künſtlerfeſt. Auf dieſem Feſte, im Maskenſpiel, erlebt der Dichter die wahre Ahasverustragödie, indem ihm ein moderner Ahasver, „Unwandelbares im Wandel der Zeit", entgegentritt.

Die Gegenwart kommt zu Wort und in den Maskenſpielen die Zukunft bis zum Ende der Welt. Typen aus allen Ständen er-

ſcheinen und charakteriſieren ſich glücklich. Im Reflektieren zeigt der Dichter eine ſeltene Schlagfertigkeit. Menſchen ſtellen Schatten und Symbole dar, und dazwiſchen ſprechen wirkliche Schatten. Form und Weſen, Erſcheinung und Bedeutung wechſeln die Rollen. Die Sagengeſtalten des erſten Teiles treten wieder auf, zum Teil etwas vermenſchlicht. Selbſt der Tod lebt in einem modernen Totenmaler auf, wie eine Anwendung der Worte, mit denen Thanatos die Tragödie des zweiten Teiles geſchloſſen hatte:

Es iſt im größten Buch geſchrieben,
Daß nichts vergeht; nur hin und wieder wallt
Des Daſeins wechſelnde Geſtalt.

Ein Spiel der Einbildung ſcheint alles, ſcheint namentlich der Mann zu ſein, der wie keiner grübelnd allen wechſelnden Geſtalten folgt, von denen die eine verwirft, was die andre bejaht, der Mann, der im Maskenſpiele wie im Leben die Rolle Ahasvers übernommen hat. Den „alten Sagenmenſchen" kennt das aufgeklärte Zeitalter nicht mehr. Aber Ahasver iſt darum nicht tot. Ahasver ſein, heißt wie er fühlen, in unſerm Falle den ewigen Rätſeln, hauptſächlich denen des Daſeins, nachgehen. Das tut dieſer Marcus Schwarz, genannt Ahasver. Zeitweilig ſperrt man ihn in das Irrenhaus. Aber ſelbſt dem nüchternen Direktor der Landesirrenanſtalt ſcheint zuzeiten ſein geheimnisvoller Patient, der ſich für Ahasver hält, der Klügere zu ſein, der das Tiefſte aufzuſpüren weiß. Über ihm lagert die Melancholie deſſen, der die Zarathuſtra-Gewißheit von dem ewig wiederkehrenden Leben nicht hat:

Für mich iſt fraglich nur ein einzig Ding:
Das Ewge — iſt es ein geſchloſſner Ring?
Iſt es ein Strom, der ſtets zur gleichen Quelle
Entſtrömt und nie zur alten Stelle
Zurückkehrt? Dieſe Frage treibt
Sich ſtets in meinem alten Kopf umher —
Ich fürchte, daß ſie unentſchieden bleibt.

Noch iſt in dieſem dritten Teile bei Haushofer die Einkleidung von Ahasvers Schickſal in das eines ſchlichten Menſchenlebens nicht rein durchgeführt. Vollkommener geſchieht das in allen Ahasverdichtungen, welche der modernen Judenfrage gewidmet ſind.

Die moderne Judenfrage.

Seit dem Beginne der 40er Jahre etwa stieß die von den fortgeschrittensten jüdischen Elementen eifrig betriebene Ausgleichung und Anpassung an die sie umgebende christlich-nationale Kulturwelt bei dieser auf keinen prinzipiellen allgemeinen Widerspruch mehr. Schon denken viele Juden an Übertritt, um auch äußerlich den Schritt von ihrem Bekenntnis weg zu tun, den sie innerlich längst getan haben. Wie man sich vom Alten rückwärts schauend entfernt, merkt man an der literarischen Produktion jener Kreise. Das Ghettoleben, die Welt früherer Tage, umspinnt man mit märchenhaften Fäden. Während man sich in ein neues Kulturleben hineinwachsen fühlt, erzählt man wie von etwas Absterbendem und Versinkendem. Eine wehmütige Stimmung liegt wie ein Abschied über den „Verschollenen Ghettomärchen" von Joseph Tauber*, deren reformatorische Tendenzen viele Rabbiner erbitterten. Nicht Kampf gegen die Nation, in der man lebt, scheint mehr die Losung. Nur einen wehmütigen Rückblick hält man für erlaubt. Man denkt an das, was innerlich jene trüben Zeiten verschönt hatte, man malt breit das herzliche Familienleben aus, das dem engen Kreis eigen gewesen war. Ohne eine starke Dosis Sentimentalität geht es nie ab. Komperts Romane können als charakteristische Proben gelten.

Da lebt plötzlich Ende der 70er Jahre der christliche Fanatismus wieder auf. In Deutschland steht das religiöse Moment nicht obenan, sondern das wirtschaftliche. Am Schwindel der Gründerzeit hatten jüdische Banken teilgenommen; die Presse war vielfach in jüdischen Händen und von der Börse beeinflußt. So ward nach dem großen Krache der Jude ein mehr oder minder unschuldiger Prügeljunge. Aber die Judenhetze war nicht nur in Deutschland auf der Tagesordnung. Während man in Frankreich mehr heimlich wühlte und stilles Unrecht beging, geschahen in Rußland offen schreckliche Verfolgungen, denen gegenüber selbst das Machtwort des Zaren wirkungslos verhallte.

Damals greifen jüdische Dichter zuerst das Ahasverusproblem wieder auf. Wie einst wird ein Märtyrerlos erzählt. Freilich

* Die letzten Juden. Verschollene Ghettomärchen. 1853.

Ahasver selbst tritt in keinem der Romane, Novellen und Dramen, die nach ihm genannt sind, auf. Aber seine Gestalt steht im Hintergrund, wie ein Gespenst, das verdammt ist, sich an die Füße jedes Glaubensgenossen zu heften. Als ein aus dem Grabe Auferstandener, als „neuer" Ahasver ängstigt er die Gemüter, wie etwas Unzeitgemäßes, nachdem vor hundert Jahren mit der Erklärung der Menschenrechte sich der alte Ahasver mit „beglücktem Lächeln" ins Grab gelegt hatte. Fritz Mauthner* kann mit den Einleitungsworten zu seinem „neuen Ahasver" für viele sprechen: „Was wir nun plötzlich unter uns auftauchen sahen, das Gespenst des gemarterten ewigen Juden, ist es der alte Ahasver, der aus seinem Totenschlaf wieder auferstanden ist? Oder ist es ein neuer, noch unglücklicherer Ahasver? Er hat seinen alten Mantel und Hut abgelegt und auch den langen Bart trägt er nicht. Er geht gekleidet wie alle Welt. Das ist von den Menschenrechten noch übrig geblieben. Er wird auch nicht mehr verbrannt oder mit dem Beil getroffen. Aber die alte Bosheit steht wieder gegen ihn auf und bewaffnet ekles Geschmeiß und Mücken gegen ihn, daß er, durch unzählige Mückenstiche verletzt, unterliege. Und weil ich weiß, daß nicht Alle Gespenster erkennen, die am lichten Tage umhergehen, darum will ich die Geschichte eines schlichten Mannes erzählen, der die Züge des neuen Ahasver trägt, der sein Schicksal erduldet, und für den ich Teilnahme und Achtung gewinnen möchte. Denn auch der neue Ahasver stirbt nicht mit dem Tode des einzelnen Juden."

Mauthners Roman eröffnet die Reihe der dichterischen Beiträge zur modernen Judenfrage. Er ist als kulturhistorisches Denkmal für die 80er Jahre von großem Interesse, wenn Spielhagen auch Recht hat, daß die antisemitischen Krawalle einige Längengrade zu weit von Osten nach Westen (Berlin!) transponiert sind, und überrascht durch schöne Anfänge einer realistischen Kunst. Der neue Ahasver, in dem des alten Schicksal sich wieder erfüllt, ist ein junger Mediziner, seiner Geburt nach ein Jude aus der Prager Judenstadt, seiner Gesinnung nach mehr Christ als Jude, vor allem Deutscher durch und durch, im Kriege von 1870 ein tapferer Mitkämpfer. Aber im Begriff, sich mit einer Adligen zu vermählen und überzutreten, wird er durch die beginnende Judenhetze gezwungen, sich

* Bibliographie 147.

mit seinen Glaubensgenossen für solidarisch zu erklären, so viel Schmutz und Gemeinheit wie aufgeblasene Eitelkeit ihn auch abstoßen. Der Roman sucht die größte Objektivität zu wahren, indem er hüben wie drüben, bei Juden wie bei Christen, niedrige und edle Gesinnung findet. Und wie einst in den 30er Jahren wird es übel gelohnt. Der Antisemit fand im Roman unter seinen Zuläufern einen Zuchthauslehrer, Zeitungsschreiber und Projektenmacher wie Stropp, und die orthodoxe israelitische Wochenschrift eiferte gegen Mauthner, dem Typus des modernen jüdischen Journalisten, der ein Kind der Großstadt und des Indifferentismus sei, nüchtern und herzlos, eine Karikatur des wahren Judentums und des wahren Deutschtums.

Ähnliche Konflikte beherrschen die anderen Romane, Novellen und Dramen: das Schauspiel „Ahasver" von Hermann Heyermans*, das Drama „Der sterbende Ahasver" von Adolph Rosée**, Nina Meykes Novelle „Ahasver"*** und Robert Jaffés gleichnamiger Roman†. Immer steht ein Glaubenswechsel, und sei er auch nur beabsichtigt, im Mittelpunkte der Handlung. Vorurteile auf beiden Seiten sucht man zu beseitigen. Mit furchtbarem, krassem Naturalismus hat Heyermans in einem knappen Einakter ein Bild von der russischen Judenverfolgung in der Gegend von Nishni-Novgorod entworfen, in dem auch nicht eine beruhigende Linie versöhnend wirkt. Einen vor Angst und aus Sehnsucht nach Ruhe zum Übertritt gehetzten Sohn trifft der grimmige Fluch des Vaters, den die Soldaten seines Glaubens wegen aus dem Schutze des Gehöftes vertreiben. Aber „lieber vertrieben und ohne Obdach, als abtrünnig werden". Die andern Bearbeitungen verknüpfen das Problem nicht mit dem Drucke harter Not. Rosées Held ist ein junger Mediziner wie der Meykes, Jaffés Held ein junger Nationalökonom. Sie sind spintisierende Geister, deren Jugend die Verfolgung verschüchterte, die sich meist nicht grimmig wehren, sondern mißtrauisch gegen sich und die Ihren mit einer Art wollüstiger Freude und herben Grams zugleich bei sich und ihren Glaubensgenossen nach offenen und heimlichen Fehlern suchen, die solche Behandlung herausforderten. Schlichtheit und

* Bibliographie 181.
** Bibliographie 191.
*** Bibliographie 194.
† Bibliographie 195.

Edelmut sind diesem modernen Ahasver eigen. Er hat immer ein weiches Herz und quält sich mehr als andere. Aber der Roman, der den Typus am reinsten verkörperte und auf die Nachfolger den größten Einfluß hatte, trägt nicht auf dem Titel den Namen Ahasvers. Es ist Ludwig Jacobowskis „Werther der Jude“*, und Jacobowski gelang es auch, mit seinem „Loki“** die durch Unterdrückung verbitterte Ahasverusgestalt zu mythischer Bedeutung zu erheben.

Diejenigen Darstellungen, die an der Figur des alten ewigen Juden festhalten, um modern jüdische Zustände zu charakterisieren, sind andrer Art. Sie sind nicht pessimistisch. Silbersteins Zeitungsverleger und Brachvogels Lederkönig genießen das Leben ohne viel Reflexion mit Behagen und sonnen sich in ihrer Macht. Meist aber stellt man die alte Sagengestalt nicht in die Gegenwart. Man charakterisiert Ahasver als Juden unter seinem Volke, in seinem Lande, wie Herrig, wie Seeber. Man verknüpft damit etwa ein religionsphilosophisches Problem wie Johannes Lepsius*** in seinem großgedachten, aber verworrenen Mysterium „Ahasver der ewige Jude“. In einer Tragödie von der Zerstörung Jerusalems wird entschiedener, als es sonst geschehen war, Ahasver in den Mittelpunkt gerückt. Er ist wirklich, wenigstens eine Zeitlang, der Messias seines Volkes. Er trotzt dem Tode, der, wie Mephistopheles im Faust gezeichnet, sich als Hoherpriester an ihn heranbirschen will, nachdem ihn schon vorher am Berge Nebo Moses und Elias vor ihm geschützt hatten. Aus dem Berge Nebo holt er die Bundeslade. Aber sie hilft nicht im Kampf, und Gott fluchend zertrümmert Ahasver die Tafeln. Das Volk nimmt ihn gefangen und bindet ihn an das Kreuz. Gezwungen wird sein Schicksal dem Jesu ähnlich, der freiwillig solch ein Los auf sich genommen hatte. Dem mit dem Kreuze Beladenen erscheint an seines eigenen Hauses Schwelle seine Tochter Esther in Christi Gestalt:

> Jesus von Nazareth! So kommst du wieder?
> Was stehst du da? An meiner Thür statt meiner
> Und ich — und ich hier unter deinem Kreuz!

Eine einfache Lösung voll tiefer Symbolik! Aber die Grundgedanken überwuchert viel Beiwerk. Nicht immer sind es flotte

* Berlin 1892.

** Loki. Der Roman eines Gottes. 1899.

*** Bibliographie 182.

Volksszenen, auf die wohl Hebbel mit seiner „Judith“ gewirkt hat. Überall spürt man die Abhängigkeit von größeren Mustern, von Goethes „Faust“, von Shakespeare, von Wilbrandts „Meister von Palmyra“ in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Ahasver und dem Tode, und in einer Vision Esthers vom himmlischen Jerusalem erklingen Töne mit den Engelgesängen von Gerhart Hauptmanns „Hannele“.

Entwicklungs- und Wiedergeburtsgedanken.

Hamerlings Ahasver in Rom war ein Katastrophengemälde und als solches ein Ausdruck einer im Sinken begriffenen Anschauung von Welt- und Lebensentwicklung. In der Wissenschaft vom Weltall, von der Erde, vom Menschen war man im Laufe des Jahrhunderts von der Katastrophentheorie immer mehr zu der Lehre einer allmählichen Wandlung, stillen Entwicklung gekommen. Einem vom alten Offenbarungsglauben sich entfernenden Zeitalter ward diese Erkenntnis zu einer neuen Quelle weihevoller religiöser Stimmung.

Den Weg, den die Wissenschaft durchmessen hat, geht bei Carmen Sylva in ihrem Gedicht „Jehovah“* ein grübelnder Zweiflergeist. Mit einem Hohn auf den gekreuzigten Gott beginnt das Gedicht: einen übermenschlich großen schaffenden und zerstörenden Dämon ersehnt zum Gegenstand seiner Anbetung ein menschlicher Titan. Mit einem Preis auf Jehovah, den Ahasver als ewiges Werden erkennt, schließt das Gedicht. Dazwischen liegt ein Leben voll Irrung, voll Opfer und Entbehrung, Sünde und Wahnwitz, ein Leben, anfangs als Geschenk willkommen geheißen, später als lastendes Schicksal verflucht, ein Leben voll Suchens nach einem Gotte, erst außer sich im Gewaltigsten, bei den Memnonssäulen am Nil, in der Wüste, in den Sternen, im Kriege, im Liede, im Genuß des Weibes, im Golde, dann in sich, im Herrschen als weiser, guter König, im Schaffen als Künstler. Aber Ahasver findet den Gott nicht. Als er sich jedoch allmählich im Kleineren be-

* Bibliographie 146.

ſcheiden gelernt hat, da löſen ihm zwei einfachſte Bilder des Lebens, eine glückliche Mutter mit ihrem Kinde an der Bruſt, ein Liebespaar in einer Frühlingslandſchaft, die Rätſel der Welt und predigen ihm die Lehre vom Geben und Nehmen als einem ſtillbeglückenden Tauſchen. „Im Werden da iſt Gott, Gott iſt ewig Werden!“ Nun ſchaut Ahasver Gott und ſinkt erlöſt ſterbend in die Blumen.

Im ewigen Werden wandeln ſich mit den Menſchen auch ihre Götter, ſterben wie ſie. Mit dem Sturze des Chriſtentums wird einſt auch der von ſeinem Schöpfer verfluchte ewige Jude zur Ruhe eingehen dürfen. Dieſen „Troſt“ ſpendet bei Richard Zoozmann ein eben von Chriſtus vertriebener Gott, der ſich weiſe beſchränkende Odin, dem hadernden Juden. Und Odin empfiehlt ihm, um den Tag ſeiner Erlöſung zu beſchleunigen, kraftvolles Streben und tätiges Ringen als das dritte Teſtament der damit von myſtiſcher Spekulation befreiten Menſchheit*.

Unter dem Einfluſſe des Entwicklungsgedankens gewinnen die für dies Ahasverusproblem ſo bedeutſamen Anſichten über Tod und Unſterblichkeit eine neue Form. Das kleinliche Glücksverlangen des rationaliſtiſchen Deismus hatte einſt für die individuelle Form der Fortdauer menſchlichen Seelenlebens in einem Jenſeits geſtimmt. Aber ſchon der junge Goethe fand eine andere menſchlichere Form irdiſcher Unſterblichkeit. Wieder war es Prometheus, der an Pandora prophetiſche Worte für die Zukunft richtete:

Pandora: Und nach dem Tod?
Prometheus: Wenn alles — Begier und Freud' und Schmerz —
Im ſtürmenden Genuß ſich aufgelöſt,
Dann ſich erquickt im Wonneſchlaf, —
Dann lebſt du auf, aufs jüngſte wieder auf,
Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren! —

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erſt gewinnen ſolche Gedanken durch die wachſende Begeiſterung für Nietzſche eine weitere Verbreitung. Der große Individualiſt ſah in der Wiederkehr des Gleichen das Weltgeſetz, das ſeiner Lehre genügen konnte, das „aller

* Bibliographie 153. Ähnlichen Gedanken hatte ſchon in den 40er Jahren Theodor Ölkers in einem Romane (Bibliographie 99) Ausdruck verliehen, als ſein ewiger Jude die Meinung vertrat, er wäre nicht der einzige ewige Wanderer, ſondern mit ihm und nach ihm würden ein ewiger Muhamedaner und ein ewiger Chriſt wandern.

Luft tiefe, tiefe Ewigkeit" zu ſichern ſchien*. Aber ſelten übernahm man dieſe den Weltlauf zum ſich wiederholenden Schema ſtempelnde bizarre Formulierung der Lehre von der Wiedergeburt. Vielmehr verband man ſie meiſt, an alte buddhiſtiſche Elemente anknüpfend mit dem Entwicklungsgedanken. In jedem neuen irdiſchen Daſein vervollkommnet ſich der Menſch, läutert ſich, reift langſam zu höherer Vollendung. Und zu dieſer iſt der Tod die willkommene Eingangspforte.

In zweifacher Weiſe werden ſolche Ideen für die Ahasverusſage fruchtbar. Entweder iſt Ahasver der einzige, dem ſich des Todes Pforte nicht öffnet, dem die Weiterentwicklung verſagt iſt, weil ihm der Tod verſagt iſt. Oder Ahasver wird als immer Wiedergeborener durch die Weltgeſchichte begleitet.

Mit einem hohen Lied auf den erlöſenden und verſöhnenden Tod, den Erwecker neuen höheren Lebens, geht Wilbrandt in ſeinem „Meiſter von Palmyra" voran**.

Wieder ſehen wir Ahasvers Schickſal nicht an Ahasvers Perſon gebunden. Der reiche lebensſtarke Künſtler und ſchönheitsdurſtige Hellene ſcheint auf den erſten Blick mit dem engherzigen jüdiſchen Patrioten nichts gemein zu haben. Dieſer erhält ein Leben zum Fluche, jenem, dem Manne des beinahe trotzigen Willens zum Leben, fällt es als ein hohes Geſchenk zu. Der Geiſt des Lebens weiht ihn zum Leben. Aber über Appelles, den Meiſter von Palmyra, „der in ſich verharren will", geht die Zeit hinweg. Die einſt jünger waren als er, verfallen dem Tode. Appelles lernt die Qualen der Vereinſamung fühlen, die Qualen des engen gebundenen Lebens, ſieht ſtaunend Geſtorbene mit reifem Verſtändnis für ein neues Leben, das ihm und dem er immer fremder wird, wieder auferſtehen. Er, der dem Tode einſt fluchte, erkennt ſeinen Segen an, gezwungen, langſam, zögernd, während er in der Phantaſie des Volkes früher ſchon mit dem ewigen Juden verſchmilzt***. Der Meiſter von Palmyra wird, wozu der Geiſt des Lebens ihn beſtimmte, ein Beiſpiel, „das des Todes Lehre predigt, das des Lebens Rätſel lichtet".

---

* „Alſo ſprach Zarathuſtra". Dritter Teil: „Das andere Tanzlied". Werke I. 6, 333.

** Bibliographie 160.

*** Im 5. Akte ſagt Sabbäos: Der Meiſter aber
Soll ruhlos wandern, ſagt man; Jeſus Chriſtus
Hat ihn verdammt zu leben — oder ſonſt
Ein Chriſten-Heiliger.

In dieſer Ahasverusdichtung iſt kein Sprung. Nicht wie bei ſo vielen Ahasverusdramen verſetzt uns ein neuer Akt in eine völlig neue Kulturwelt, die Jahrhunderte von der vorhergehenden trennen. Appelles erlebt ein hohes, aber immer noch mögliches Alter. Wir können dieſem Menſchenſchickſal leichter folgen als dem des verfluchten viſionären Schuſters. Als ſieggekrönter Feldherr, als größter Palmyrener tritt Appelles im erſten Akte auf, ein lebenstrunkener Haſſer des Todes, ein heiterer, ſchönheitsſeliger Künſtler, der am Heidentum hängt, weil es die Religion der Schönheit iſt. Voll höchſten Mutes beginnt er den Kampf gegen den Tod. Am Ende jedes Aktes, wenn der Tod ihm jemanden Liebes entreißt und auch ihm ſich zeigt, ſchwört der Meiſter von Palmyra aufs neue zum Leben, erbitterter, trotziger, ſo daß der wachſende Grad der Erregung darauf ſchließen läßt, wie allmählich in ihm alles zu wanken beginnt. Die Geſtalten, die mit ihm, ſchneller als er, altern, dienen nur als Mittel, ihn langſam zu vereinſamen. Sie ſind flüchtig gezeichnet, einige wenige Typen, eine beſorgte Mutter, zwei herzensgute Freunde, der eine ſpottluſtig, der andere philoſophiſch bedächtig, zwei ehrgeizige, macht- oder geldgierige Streber. Aber die neuen Perſonen, meiſt Frauen, die in ſein Leben treten, ihm jedoch bald immer wieder entriſſen werden, ſind es, die in dem Herzen des Vereinſamten durch ihr Beiſpiel, daß nur der leben kann, „der in andern lebt, an andern wächſt, mit andern ſich erneut," die Todesſehnſucht erſtehen laſſen. In neuer Form tritt ein und dieſelbe Perſon immer wieder vor Appelles' Augen, ein „Abbild des ewig neugeformten Lebens, — den zu führen, zu belehren, der in ſich verharren will". Eine Chriſtin Zoe, die vor des Meiſters Haus den Märtyrertod findet, kehrt als römiſch-griechiſche Hetäre wieder, ihm ein kurzes Tagesglück zu beſcheren, wird als chriſtliche Matrone ihm eine anfangs verſtändnisvolle Ehegefährtin, bis ſie ihn um ihres Glaubens willen verläßt, ſteht als ihr junges Enkelkind wieder auf, um zu Julians Zeiten beim vergeblichen Verſuch, das Heidentum in Palmyra wieder aufzurichten, früh zu fallen, und drückt endlich dem zur Erkenntnis vom Segen des Todes gereiften Manne die Augen zu. In Momenten höchſter Erregung ahnt Appelles ſtets, daß ihm irgendwann einmal eine der Frauen ähnlich gegenübergeſtanden hatte. Was Ahnung war, wird ihm endlich Gewißheit. Er erfährt an ſich die Wahrheit der Lehre der indiſchen Weiſen, daß der Menſchengeiſt erſt im Durchgang durch mannigfaltige Formen zur Göttlich-

keit reife, daß das Klammern an eine Form die Entwicklung des Geiſtes hindere. Tod und Leben, Fluch und Segen liegen eng beieinander. Darum ſchließt das Drama ſo verſöhnungsvoll harmoniſch mit Appelles' Worten:

Wohl denn — O Mutter Erde! fahre wohl!
Du warſt mir hold — ich liebte Dich ſo ſehr —
Blüh nun den andern! All ihr Lebenden,
O ſeid geſegnet! blüht im Sonnenlicht!
Appelles geht zur Ruh.

Andere Dichter ſteckten ſich ihr Ziel weiter. Sie wollen nicht die irdiſche Beſchränktheit eines Menſchenlebens darſtellen, ſondern mit Hilfe der Lehre von der Wiedergeburt die Läuterung einer Seele durch die Jahrtauſende begleiten. Es war das nichts eigentlich Neues. Emerich Madach hatte in ſeiner an Goethes Fauſt anklingenden „Tragödie des Menſchen“* ſeinen Adam deſſen eigene Wandlung durch die Jahrhunderte bis zum Ende der Welt in einem Traumgeſichte ſchauen laſſen. Peſſimiſtiſch war die Löſung geweſen: die Frage nach dem Grund und Zweck unſres Daſeins beantwortete kein Menſch. „Ich ſage dir: Vertraue, Menſch, und ringe“, war des Herrn letztes Wort geweſen. Einzig und allein das liebende Weib, das mit Adam immer wiedergeboren wird, macht ihm das Leben auf der Erde erträglich.

Die deutſchen Dichtungen der 90er Jahre durchmeſſen den gleichen unendlichen Raum von der Weltſchöpfung bis zum Weltuntergang. Aber auf ſie hat nicht des Ungarn allegoriſche Dichtung eingewirkt, wenigſtens nicht in der Geſamtſtimmung. Sie ſind mehr optimiſtiſch, vom Gedanken des Fortſchrittes in der Weltgeſchichte getragen. Hatte doch ſchon in den 70er Jahren Graf Schack in ſeinen „Nächten des Orients“ die Entwicklung des Menſchen aus tieriſcher Rohheit zu höherer Geſittung im Laufe der Jahrtauſende gepredigt. Dem der Vergangenheit zugewandten, mit der Gegenwart unzufriedenen Dichter hatte ein uralter** Magier dieſe Über-

* Geſchrieben 17. Febr. 1859 bis 26. März 1860. Deutſche Ausgabe von Eugen Planer. (Händel) 1891

** Nächte des Orients 1874. In Geſ. Werke I. Bd. Stuttgart 1883. S. 177.

Ich bin der grauen Vorzeitſöhne einer;
Selbſt Ahasver, der ew'ge Wandrer, hat
So viel nicht der Jahrtauſende durchſchritten,
Wie ich auf meinem Lebenspfad.

zeugung beigebracht, indem er ihm zur Vergleichung Bilder aus der Vergangenheit zeigte. Das Gedicht sollte eine Probe auf das Goethewort sein, daß die Welt vorwärts gehe, aber spiralförmig.

Wagnersche Gedanken dringen in den Ahasverusstoff ein. Felix Weingartner plant ein Mysterium „Die Erlösung*". Schon der Titel weist auf Parsifal hin, auf das Drama, in dem Wagner selbst zwei Ahasvergestalten geschaffen hatte, Amfortas und Kundry, zwei Büßer eigener Art, der König eitel Reue, das Weib von dämonischer Lüsternheit noch zuzeiten überwältigt. Mehr aber wirkt Wagner durch seine kunsttheoretischen Ansichten. Weingartner macht den Versuch, das Programm, das mit dem Einleitungssatze zu „Religion und Kunst" gegeben war, auch seinerseits in die Tat umzusetzen: „Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erste im eigentlichen Sinne als wahr wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen" **. Wagner hatte auf die überragende Persönlichkeit Christi hingewiesen und für die Gegenwart die Schopenhauersche Lehre als die Erlösung gepriesen. Alles finden wir bei Weingartner wieder, nur hat er noch tiefer am Quell Schopenhauerscher und dann buddhistischer Weisheit geschöpft. Im Mittelpunkt des musikalischen Dramas steht ein großes Passionsspiel für zwei Abende, „Jesus von Nazareth", dem „Kain" als Prolog vorangeht, „Ahasverus" als Epilog folgt.

Alle Personen, die im „Kain" auftreten, erscheinen in den nächsten Teilen wiedergeboren. Nur Jesus, der reine, makellose, bedarf keiner reinigenden Wiedergeburt. Gleich im „Kain" spielt das Parzivalproblem der Entsagung die Hauptrolle. Kain begehrt Ada. Ein Dämon in Gestalt eines schönen Weibes stachelt seine Herrschsucht und Sinnlichkeit: Kundry hat einen Blick über die Weite der Welt gewonnen. Kain unterliegt; Abel fällt von seiner Hand. Von dem Dämon mit einem glühenden Schwerte beschenkt, zieht Kain aus zum Kampf gegen den lichten Geist. Vergeblich sucht ihn Noah zu retten.

In „Jesus von Nazareth" erscheint Noah als Johannes der Täufer, der Dämon in die Figuren des Herodias und der Salome

* Bibliographie 185.

** W. 10, 211.

gespalten, Kain als Judas Ischarioth, Adam als Fischer Simon, Abel als Lieblingsjünger Johannes wiedergeboren. Der erste Tag des Passionsdramas enthält die Tragödie des Propheten Johannes und endet mit Salomes Bekehrung. Fortan heißt sie Maria. Judas wird als Sendling des hohen Rates, als Spion, der Christi Taten beobachtet, gefaßt. Der zweite Tag umspannt die Jesustragödie. Maria-Salome salbt ihm die Füße mit Öl. Martha ruft ihn an Lazarus' Grab, der Tote wird aufgeweckt, Jesus zieht in Jerusalem ein; er vertreibt die Wechsler aus dem Tempel, er wehrt dem Volke, das ihn zum Könige ausruft. Judas' Plan, ihn den Pharisäern auszuliefern, reift. Maria-Salome, die den Anschlag verraten will, fällt von Judas Hand. Dann folgt die Einsetzung des Abendmahles, die Gefangennahme, das Verhör vor Kaiphas und Pilatus. Judas stachelt das Volk zur Fürbitte für Barrabas und treibt den mit dem Kreuze Beladenen höhnend fort. Die Worte, die einst Ahasver trafen, werden jetzt ihm zuteil. Im Wortlaut erkennt man ihre Umdeutung in buddhistische Ideen. „Ich habe nur noch einen kurzen Weg zu gehen, du aber wirst noch lange wandern müssen."

Im letzten Teile wird auch Kain-Judas, der jetzt Ahasverus heißt, erlöst. Ahasverus, der Besieger der Welt, scheitert in Indien an einem Weibe, die ihm den Weg zu ihrem Tempel sperrt. Da der für unbesiegbar Geltende sie nicht töten kann, fällt sein Heer von ihm ab, ja er wird verwundet. Das Weib, Maria-Salome, pflegt ihn gesund. Er beginnt am Pilgerstabe die Wanderung durch die Welt, die immer sanfter wird. In Indien erscheint der letzte Buddha Metteja, einst Johannes und Abel. An der Stelle, wo Ahasverus-Judas-Kain einst Abel erschlug, treffen die Brüder zusammen. Ahasverus sinkt in Mettejas Arme. Das letzte Wesen in der Menschen- und Geisterwelt hat die Erlösung gefunden. In die Seligkeit des Nirvana gehen alle ein.

Der zu breit angelegte Entwurf ist nicht ausgeführt.

Drei Jahre nach Weingartners Plane erschien, vielleicht von ihm beeinflußt, der Text zu einem siebenteiligen Riesenmusikdrama, „Kains Schuld und ihre Sühne"*. Der Wagnersche große Kunstgedanke hat es auch dem Verfasser dieser sieben Dramen angetan. Veredelung des Volks zum reinen Menschentum durch Wort

* Bibliographie 190.

und Muſik ſchwebt ihm vor. Nur verlangt er noch mehr als Weingartner, der für ſeine Werke ein eigen Haus wie das Bayreuther gefordert hatte. Unſer Anonymus will ein ausrangiertes Kriegs- oder Handelsſchiff als Bühne einrichten, damit die deutſchen Ströme (!) aufwärts, die Küſten entlang und dann in die Welt fahren, um überall in ſiebentägiger Aufführung eine heilige Woche zu feiern. Kain, dieſer Eigenmenſch, der es zur Sühne für ſeine Blutſchuld auf ſich genommen, die Heiden zu Gott zu führen und es zu ſeinen Lebzeiten nicht vermocht, wird durch die Zeiten begleitet, bis daß er ſich unter den Kultus reinen Menſchentums beugt, das, wie der Verfaſſer meint, mit dem von kirchlichen Feſſeln befreiten Chriſtentum eins iſt. Kain ſucht als Nimrod, als Erbauer des Turmes zu Babel, vergeblich die Völker mit Gewalt zum Heile zu führen. Als Moſes bringt er ſeinem Volke erneute Kunde einer künftigen Erlöſung. Als aber in Chriſtus Abel wieder auflebt, flucht er von neuem als Ahas ſeinem Erlöſer als Erzbetrüger. Und ſo geht es im Wandel durch die folgenden Jahrhunderte, indem bald eine dunklere, bald eine lichtere Seite von Kains Weſen wiedergeboren ſcheint. Er iſt ſchließlich im dritten Jahrtauſend als Salomo König im neuen Jeruſalem und zieht nach dem ſchnellen plötzlichen Verfalle des Reiches als letzter Jude mit ſeinen Kindern bettelnd durch die Welt, bis daß eine Heirat dieſer Kinder mit einem deutſchen Chriſten und einer indiſchen Brahmanin ſymboliſch Religionen und Völker eint. In einem Brahmanen findet Kain ſeinen Vater Adam wieder, und Chriſtus hebt beide zum Himmel.

Den optimiſtiſchen Löſungen tritt in Lienhards „Ahasver“* eine mehr peſſimiſtiſche an die Seite. Auch dieſer Ahasver iſt nicht der ewige Jude des Volksbuches, der den Staubleib durch die Jahrhunderte ſchleppt, kein ewig Siecher am Körper, den der Tod höhnt, keiner, den Reue martert. Er ſtirbt an den Rätſeln der Erde und ſteht neugeboren wieder auf. Zwei Phaſen ſeines Lebens greift Lienhard heraus, Chriſti Todestag und die Gegenwart, in der Lienhard eine ähnliche Wende der Zeiten wie in Chriſti Tagen erblicken möchte. Ahasver erſcheint als einer, der die auf das Reale, Konkrete gerichtete Geiſtesart einer Zeit zuſammenfaßt, dabei ihre innere Abſchlußloſigkeit erkennt oder dunkel fühlt, aber trotzdem den Regungen einer neuen, mehr idealiſtiſchen Epoche verſtändnis-

* Bibliographie 206.

los feindlich gegenüberſteht. Ahasver iſt in immer anderer Geſtalt die Verkörperung ſelbſtherrlicher Macht. Dem alten Israeliten bedeutet Haß und Zorn Macht, dem modernen Zuſammenraffer naturwiſſenſchaftlicher Ergebniſſe Wiſſen. Dieſer Kraft tritt als zweite weltbewegende Kraft die ſelbſtloſe Liebe gegenüber, zuzeiten des alten Schuſters wirkend durch Jeſus und ſeine Jünger, die im Drama ſelbſt nicht erſcheinen, aber deren Weſen ſich ſpiegelt in Ahasvers Freund Nikodemus und ſeinen eigenen Kindern Johannes und Veronika, um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt als Poeſie, Weisheit, Religion, deutſches Gemüt, Sonnenkinderkultus, verkörpert in der gleichen Gruppierung durch des Profeſſors, d. i. Ahasvers Sohn Erich, ſein junges Weib Hildegard, ſeinen Hausverwalter Jakob. Und die Überzeugung von der Wirklichkeit dieſer weltgeſchichtlichen Kräfte — die Erfahrung der Jahrtauſende beſtätigt ſie — ſoll verſtärken der buddhiſtiſche Glaube an die Wiederkehr des einzelnen. Nicht umſonſt hat Hildegard am Ganges geſeſſen.

Wilbrandt hatte die Notwendigkeit des Todes als Bedingung für eine weitere Entwicklung gefordert, den Tod aber durch die Ausſicht auf eine Wiedergeburt verklärt. Lienhard wendet das Problem. Dem einen iſt Wiederkehr Wonne, dem andern ſchmerzlichſte Qual. In einem Sonnenliede Erichs wird ſie geprieſen, in den Sterbeworten des Profeſſors verflucht. Mit der Erkenntnis, daß Tod und Leben eins iſt, findet kein Rätſel des Daſeins eine Löſung.

Im erſten Teile, „Ahasver in Jeruſalem", bleibt mit Hilfe eines feinen techniſchen Kunſtgriffes — die Bühne ſtellt das Dach von Ahasvers Hauſe dar — die Geſtalt Ahasvers immer im Vordergrund, auch wenn vorm Hauſe der ſterbende Heiland zuſammenbricht. Bei Morgengrauen ſetzt das Drama mit einem leidenſchaftlichen Gebete Ahasvers um Macht ein. Alles an ihm iſt Erwartung. Urwüchſig witternd lauſcht er wie ein Raubtier in die Dämmerung hinein, bis ſein Gebet um ein Opferlamm erhört wird, der Leidenszug naht, ihm nicht zu reiner Freude. Erfüllung ſeiner ſeligſten Hoffnungen und bitterſte Enttäuſchung trinkt er im Becher einer Stunde. Knickt auch Jeſus vor ſeiner Tür zuſammen, ſo umſchattet Ahasver doch die Erkenntnis, daß Jeſu Geiſt nicht getötet werden kann: Nikodemus und Johannes bekennen ſich zu ihm, Ahasvers eigene Tochter trocknet ihm den Schweiß von der Stirn. Und da Ahasver ſich niederbeugt, um Jeſu zu fluchen, kann er den Fluch

nicht vollenden, raubt ihm der Blick aus Jesu Augen die Sprache. In Veronikas Schweißtuch muß er entsetzt das Antlitz noch einmal schauen. Als aber Nikodemus die Kunde von Judas Ischarioths Ende bringt, hat er sich wiedergefunden, träufelt sein Mund Gift und Galle über den feigen Hund Judas. Noch einmal erklingt Ahasvers Gebet um Macht, bietet er als finsterer Dämon der Erde den Kindern des Lichts ewigen Kampf an.

Absichtlich ist alles Übernatürliche entfernt. Christus spricht kein Wort, keinen Fluch. Nur einen Augenblick messen sich die Vertreter zweier weltbewegenden Prinzipien. Aber während Ahasver auch durch die Sprache lebensvoll charakterisiert wird, versagen Jesu Jünger Johannes und Veronika schon in diesem ersten Teile in den Ausdrucksmitteln.

Der zweite Teil „Ahasver am Rhein" enthält den mißlungenen Versuch, Ahasver „dem Lichte zurückzuerobern". Als allzu radikaler materialistischer Professor von seinem Lehrstuhl verdrängt, haust er in einem Schloß am Rhein, um die Summe vom Wissen der Welt in ein Wort zu zwingen. Aber während ihm, dem „Zertrümmerer europäischer Sentimentalitäten", Kirche, Weihrauch, Mystik, Jenseits, Metaphysik, Theologie, deutsches Gemüt Plunder und Kinderkrankheiten sind, kehrt sein Sohn, den er ausgesandt hatte, um die Erdabstammung des Menschen an Knochenresten nachzuweisen, sein Sohn, der erträumte Vollender seines Lebenswerkes, der atheistische Erlöser, heiliger Mystik voll mit einem Weibe, einer betörend innig gemütstiefen Märchenfigur zurück. Die Heimkehr dieses Sohnes mit dem nicht wissenschaftlichen Evangelium von der Abstammung der Menschen aus dem Lichte bricht Ahasver. Die Mächte des Gemütes, die er gewaltsam unterdrückt hatte, rächen sich. Er ist nicht mehr Herr über sich selbst. Im Traume locken ihn Nixen und Gespenster, ferne Erinnerungen tauchen auf, daß Hildegard und Erich und sein Hausverwalter Jakob wie er selbst früher schon einmal lebten. Entgegen seiner wissenschaftlichen Überzeugung liest er buddhistische Werke über die Wiederkehr. Im Traume wird ihm entsetzliche Gewißheit. Phantasiegestalten des Volkes mischen sich mit den Erinnerungen an früher Lebende und mit noch atmenden Menschen seiner Umgebung. Frau Loreley-Hildegard lockt mahnend am Fenster, nennt bestätigend seinen alten Namen Ahasver, gerade in dem Augenblicke, als auch jene irdischen Mächte, an die er sich bisher klammerte, wie das alltägliche Schauspiel des Regens, ewige

Wiederkehr predigen. Er wehrt ſich, er will nicht Ahasver ſein. Beſchwörend fragt er nach Jeruſalem, Johannes, Veronika: ſie erſcheinen. Gebrochen ſpricht Ahasver im Traume Worte der Sehnſucht zu den Kindern hinüber. Aber er kann ſich nicht „heben aus den vieltauſend Rätſeln der Erde". Und der Erwachte ſtürzt ſich in den Rhein, über die Erkenntnis tobend, daß auch dies Gewaltmittel nicht hilft: „Ich bin Ahasver! Meine Zeit iſt wieder um! . . . Doch morgen komm ich wieder! Ewig wieder! Ich bin Ahasver!"

Neben Ahasver ſtehen nun Erich, Hildegard und Jakob. Obwohl einfältig frömmer, hat Jakob noch das meiſte vom alten Nikodemus. Sein Weſen iſt werktätige Liebe. Erich und Hildegard aber taſten in eine neue Zeit, nur noch ganz unſicher, im Suchen nach einem Inhalt ſymboliſch verſchwommen und ohne rechte Selbſtändigkeit: ihr Sonnenlied ſchöpft vom Ganges wie vom Quell nordiſcher Baldergeſänge. Darum fällt auch auf ſie, auf denen der liebende Blick des Dichters ruht, nicht alles Licht. In die Abgrundtiefen des Menſchengeheimniſſes glaubt Erich zu ſehen, wenn er ſeines Vaters Weſen mit ſeinem eigenen vergleicht. Und er hat neben „dem unheimlichen Ernſt" ſeines Vaters einen ſchweren Stand. Er ſteht in ſeinem Schatten, das fühlt er als Vertreter einer noch ſchwachen, jungen Strömung.

Gegenüber dem erſten fällt der zweite Teil ſtark ab. Der Hauptfehler iſt die blutlos machende Herausarbeitung der Hauptperſonen zu kontradiktoriſchen und nicht zu polaren Gegenſätzen. Man ſpürt den trocknen Hauch einer aufdringlichen Tendenz. Welcher Naturwiſſenſchaftler verficht wörtlich, ohne ein idealiſtiſches Gefühlsmoment damit zu verbinden, die Herkunft der Menſchen aus dem „Schlamme", wie Lienhard mit verächtlicher Betonung ſagt! Leben nicht gerade heute Naturphiloſophen wieder auf! Und erklingt nicht auch aus ihrem Munde Erichs Lied auf die Sonne! In dem Vorwort zu Wilhelm Bölſches „Von Sonnen- und Sonnenſtäubchen" heißt es: „— — Sonnenſtäubchen ſind wir Menſchen auch im Sinne, daß wir ſelbſt Kinder ſind der großen Sonne, geboren und genährt von ihr. Sonnenblut rinnt durch unſre Adern, Sonnenträume rauſchen durch unſer Gehirn."

Individualistische und sozialistische Tendenzen.

Ziemlich spät, erst in den neunziger Jahren, dienen einige Ahasverusgedichte der Aussprache neuer sozialistischer und individualistischer Tendenzen. Ahasver erscheint bald auf der einen, bald auf der andern Seite, bald als ein Angehöriger des vierten Standes ein Vertreter der Masse, bemüht, sie materiell, geistig und sittlich zu heben und zu bessern, bald als Individualist ein später Rousseaujünger, ein Verächter aller Kultur oder ein Verkünder einer neuen Sittlichkeit und Weltanschauung, ein Schüler Nietzsches und sein Vollender.

Maurice von Stern ist der erste, der in seinem epischen Gedichte „Die Insel Ahasvers" es unternimmt, die Berechtigung individualistischer oder sozialistischer Tendenzen am Schicksal Ahasvers zu prüfen*. Das Motto: „Erlöst wird der nur, der sich selbst erlöst", verspricht den Gesang eines Selbstherrlichen. Am Ausgange des 18. Jahrhunderts hatte diesen Gedanken in den „Reden über die Religion" ein Individualist andern Schlages schon ausgesprochen: jetzt fand der Gedanke monarchistische Deutung.

Von der mythischen Person Ahasvers ist nichts geblieben. Der Name Christi oder seiner Religion taucht nie auf. Aus einem Schiffbruch rettet sich ein müder Mann auf ein kleines menschenleeres Eiland und beginnt dort das Leben eines Robinson und des Einsamen von Salas y Gomez. Nur daß er mit Todessehnsucht im Herzen nicht sterben kann, macht sein Los dem des ewigen Juden gleich. Ein jedem Menschen und aller Zivilisation gramer Mann sucht aus sich heraus eine ihn befriedigende Welt zu gestalten. Anfangs mit Glück. Unter neuen einfachsten Bedingungen gewinnt das geschmähte Leben einen eigenartigen Reiz. In das Idyll eines Naturmenschen klingt nur wie eine ferne Dissonanz die Erinnerung an Herdenglück, Geselligkeit, Staat, den Wahn eines Völkerfriedens. Und aus dem Munde eines einsam beglückten Anachoreten, der seinen Traum von Selbsterlösung verwirklicht sieht, ertönt ein stolzes, von aller Demut freies Gebet zu Gott: „Ich glaub an Gott nur, weil ich göttlich bin." Dann aber wird sein Glaube an sich

* Bibliographie 172.

wankend. Noch kann er freilich, als ſinnliche Triebe in ihm ſich wieder regen, ſeiner Sehnſucht nach dem Weibe das Ideal der Entſagung gegenüberſtellen. Noch kann er, als zur Regenzeit die Schwermut ihn ergreift, ſie damit verſcheuchen, daß er, ein zweiter Verſchollener auf Salas y Gomez, ſeine Gedanken auf drei Schiefertafeln eingräbt. Aber dann packt ihn doch das Menſchenheimweh. Die Natur ſcheint ihm herzlos. Sie höhnt ihn. Er will unter die Menſchen zurück, zu Freundſchaft, Liebe, Treue, Vertrauen, zum Weibe, dem er einſt fluchte. Es iſt nicht zufällig, daß auch Arnims Ahasver in ſeiner Askeſe in der Wüſte ſich ähnlichen Gedanken nicht verſchließen konnte und bekennen mußte: „Alle Welt iſt ſo gar nichts gegen Menſchen.“ Hinter das Motto des Gedichtes wird ein großes Fragezeichen geſetzt: „Unfehlbarkeit, dein toller Rauſch iſt aus.“ Der Schluß iſt unklar. Ahasver ſteckt ein Notſignal auf. Aber das Schiff zieht vorbei. Ahasver ſtürzt ſich in die Flut. Man weiß nicht, ob er ſterben oder weiter leben wird.

Den mittleren Teil des Gedichtes nehmen die „Drei Tafeln“ ein. Hier geſtalten ſich die weltanſchaulichen Gegenſätze, über die Ahasver reflektierend ſprach, zu plaſtiſchen Bildern. In der „Geiſterſchlacht“ ſtehen ſich Maſſe und Perſönlichkeit, Herrſcher und Beherrſchte gegenüber. Unter dem Trommler Tod ziehen die Proletarier gegen die Stadt, wo die Perſönlichkeit ſie niedergezwungen hatte. Schon ergreift Ahasver nicht mehr Partei. Schon läßt er den Kampf ſich nicht entſcheiden. Er begnügt ſich mit einer Verteidigung beider Standpunkte. Auf der Seite der Herrſcher ertönt eine Proklamation alten Rechts, das auf dem ſtolzen Gefühl der „Perſönlichkeit“ und geiſtigen Macht: „Mens molem agitat“ ruht, — manchmal glaubt man Nietzſches Lehre von den höchſten Exemplaren in Verſe gebracht zu ſehen — bei den Proletariern das myſtiſche Zukunftsprogramm, daß einſt „das Ganze die Perſönlichkeit im höhern Sinne der Unendlichkeit“ ſein werde. Die Schlacht währt ewig bis zum Weltuntergang.

Die zweite Tafel ſtellt in den Mittelpunkt eine moderne Perſönlichkeit, in der ſich Größe, Stärke und Weichheit vereinigen. Die Tafel iſt ein Monolog des einäugigen Rieſen Kyklops, eines biedern, ein bißchen täppiſchen Kerls, dem die raſende Menge ſein einziges, ſchönheitsdurſtiges Auge ausbrennt. Kyklops erſcheint als die unverſtandene Größe und Schönheit, die zugleich Sittlichkeit iſt, die Maſſe aber erſcheint als kleinlich und mißt den Großen an ihren

eigenen niedrigen Instinkten. Kyklops ist eine Art Folie zu Ahasver, wie er einsam grübelnd über einer neuen Weltanschauung und neuen Religion. Aber die Masse mordet den Pionier.

Nicht in rechtem Zusammenhange mit dem Stile und Inhalte der beiden vorhergehenden Tafeln beschränkt sich die dritte auf eine rein plastische, nicht mit Ideen durchdrungene Schilderung des Weltunterganges und gibt ein chaotisches Gemälde von allerhand Würgenden, Zappelnden, im Tode Zerberstenden und Zerstäubenden.

Mit einer mehr optimistischen Lösung schließen sechs Jahre später Johanna und Gustav Wolff ihr Ahasverdrama*. Dem „goldnen Leben" weihen die Verfasser ihre Dichtung. Ahasver ist gefaßt als „Träger der großen Menschen-Sehnsucht, die nach Erkenntnis dürstend dem Ewigkeitsgedanken nachgeht, ihre Gott-Anschauungen auslebend und aufbauend bis auf diese Stunde", als Religionsstifter, aber da als Jasager auf alle Menschenzukunft, als der ersehnte Vollender über Christus, den sanften Heiland hinaus, hinaus über den strebenden Faust, hinaus auch über den Zauberer Zarathustra, der das neue Evangelium schon verwirklicht hätte, wäre er nicht am Weibe achtlos vorübergegangen. Das Weibliche erlöst, aber nicht Gretchens Weiblichkeit, sondern das Weib, das als Genossin und Gattin zugleich sich selbst befreiend mit dem Manne am neuen Tempel des Lebens baut. Zu Ahasverus tritt eine Art Ahasvera.

Die Fabel erinnert an Goethes Faust, an Nietzsches Zarathustra, an Gerhard Hauptmanns „Versunkene Glocke". Die ‚Hölle ‚bestimmt Ahasver zum Werkzeug gegen den Heiland Jesus Christus. Ein Weib soll den grübelnden Seher durch ihre Sinnlichkeit verderben. Aber der Plan der Hölle gelingt nur halb. Wohl stößt Ahasver den Heiland von sich, weil er nicht sein irdischer Messias ist, aber Ahasver verfällt nicht dem mit der Hölle verschworenen Weibe, das nur seinen Körper begehrt. Nach anderthalb Jahrtausenden begegnen sie sich zum zweiten Male, Ahasver als eine Art grübelnder Faust, dabei sehr empfänglich für Frauenschönheit, das Weib geläutert, von dem Wunsche beseelt, den Geliebten zu retten. Sie gesteht ihm ihren Bund mit der Hölle und versinkt in Nacht. Einen Augenblick erschüttert ihn die Ahnung von der in der Weibesseele schlummernden Macht. Aber der von Selbsterlösungsträumen

* Bibliographie 192.

Erfüllte versucht allein den Tempel des Lebens zu bauen. Er zerfällt. Vor seinen Trümmern steht er klagend im Anfange des vierten Aufzuges wie der Glockengießer Heinrich bei Hauptmann im Anfange des fünften. Eine Sibylle weist Ahasver zum „Zauberer", in dem unschwer Nietzsche-Zarathustra zu erkennen ist. Voll Heilandsopfermut opfert der Zauberer die Genien seiner Jugend, die Kunst, das Forschen, zuletzt sich selbst dem Scheiterhaufen: „Selbstkenner, Selbstthenker", wie es bei Nietzsche heißt. Das Weib aber, das er als die Wurzel aller Schuld mitopfern möchte, entreißt ihm Ahasver. Mit ihr, der Wiedererstandenen und Wiedergefundenen, baut er den neuen Tempel des Lebens, den als Symbol kein Kreuz, sondern eine Sonne ziert. Vergebens stürmt die Hölle gegen den Tempel an. Das Weib opfert sich für Ahasver auf. Sie ist erlöst, und Ahasver stirbt vollendet mit einem Hymnus auf die Schönheit des Lebens und auf das Werk von Weibes Liebe und Mannes Kraft. Die Engel singen ein Heilig dem Gotte, der die Kinder der Erde aus den Tiefen des Todes zu Leben, Freiheit und Licht leitet. Es sind alte unzulängliche Symbole für etwas Neues. Die Verfasser haben das gefühlt. Halb entschuldigend endet ihr Vorwort: „Weiter zu schauen ward uns bisher nicht gegeben; die symbolischen Engelsgestalten müssen Ausdruck sein für das Unaussprechliche, für das noch kein Name gefunden ward. Unser Abschluß huldigt dem Ewigkeitsgedanken in alter Form, aber ‚andere Vögel werden weiter fliegen', denn es gibt noch manches Haus zu bauen."

Und mit einem Chorus mysticus der Engel wie im Faust schließt nun auch das Ahasverusgedicht, das nach Wilbrandts Meister von Palmyra und Lienhards Ahasver wohl das interessanteste der letzten Jahrzehnte ist: Gustav Renners episch-dramatische Dichtung „Ahasver"*. Ahasver erscheint als Vertreter sozialistischer Ideen, als die düstere Verkörperung jahrtausendalter Unterdrückung, als ein hadernder Forderer irdischer Gerechtigkeit, dabei ein glühender Hasser alles Schmutzes in der Tiefe beim Pöbel und in der Höhe, wo die „feine" Welt thront. Bittere Lebenserfahrungen, denen der Lyriker schon in seinen Gedichten** herben Ausdruck verliehen hatte, verdichten sich zu der symbolischen Gestalt des ewigen Wanderers.

---

* Bibliographie 203.

** In der Gesamtausgabe der „Gedichte" 1904 siehe namentlich die unter der Abteilung „Leben" S. 45—60 stehenden Gedichte.

Eine Lazarusgestalt, der ein Hund die Schwären leckt, die aber von der Weichheit seines biblischen Vorbildes nichts an sich hat, nährt sich Ahasver kärglich von den Brocken der Reichen, ein Mensch, den sein Leiden so verängstigt, so argwöhnisch gemacht hat, daß er seinen einzigen treuen Freund, seinen Hund, würgt, damit dieser ihn nicht einst auch verlasse; als ärmster Proletarier ohne Gefühl für Nationalität: er grollt dem römischen wie „hebräischen Schuft". Nur Rache fordert er von Jesus und verachtet dessen prophetisches Abschiedswort: „Was man dir thut, das hat man mir gethan!" als leeren Weisheitsspruch. Lauernd steht er unter dem Kreuz und flucht dem Verscheidenden, dessen stolzes Wort: „Es ist vollbracht!" ihm wie schneidender Hohn erscheint. Jetzt erst verdammt ihn Christus: „So wandle, bis ich komme, Ahasver!"

Bei der Zerstörung Jerusalems wird ihm die Gewißheit ewigen Lebens. Gotteshaß lodert in ihm auf. Er fühlt sich als das ewige Kind der von Gott geplagten leidenden Erde. Er will ihr irdischer Erlöser sein. Dem mähenden Tode zum Trotze will er säen. So wird er Prometheus mit einer Lazarusvergangenheit. Er sagt sich los vom Schmerze, von Krückstab und Bettlertum. Mitleid spornt ihn zur Tat. Jetzt, nachdem er den Gedanken eines irdischen Messias gefaßt hat, fängt Christi Rätselwort zu wirken an. Ahasver erlebt ein Christi paralleles Schicksal. Man tut ihm, was man Jesus getan hat. Der Satan erscheint. Ahasver weist ihn zurück, da er nicht auch aller Brüder Wünsche erfüllen will und kann. Weder Gottes noch des Satans Sklave, weiht Ahasver seine Tage der Bekämpfung des Leides, um einst im Tale Josaphat auch über Gott Gerichtstag zu halten.

Nun folgt etwas wie ein Versuch der Fortsetzung des Mosenschen Epos. In dienenden Jahren bereitet sich Ahasver auf seine Mission als Welterlöser vor. Alle Schmerzen hat er getragen, alle Sklavenarbeit getan, aber des Jenseits Mächte haben ihm nicht geantwortet. Zwar fehlt nicht die warnende Stimme. Ein Magier in Babylon läßt ihn die Zukunft schauen. In allen großen Epochen, wo aus der Tiefe des leidenden Volkes ein Sturm sich gegen die herrschende Gewalt erhebt, erblickt Ahasver sich als Führer. Er sieht die Bewegung wachsen, die Seinen siegen und dann doch bald wieder das alte Unrecht triumphieren, so zur Zeit des Bauernkrieges, der französischen Revolution, in der Gegenwart, in den Tagen des sich bildenden vierten Standes. Ahasver glaubt nicht an diese Prophetie.

Er will, was er geſchaut hat, vergeſſen und eilt ans Licht, um allen Erlöſung zu bringen.

Von ihm, dem neuen Prometheus, läßt der Geier, der Schmerz, ab. Allen gilt ſein Erlöſungswerk, nicht nur den Hungernden im vierten Stande. Befreiung aller von jedem körperlichen und geiſtigen Drucke ſchwebt ihm vor. Sie ſcheint ihm gelungen. Von Nimrods Turm aus, den er als Zeugen von ſeiner und der Menſchen Macht nicht mit der Peitſche des Tyrannen, ſondern „in der Freude freien Thuns“ erbaut hat: „Der Menſch dem Menſchen!“ frohlockt Ahasver über ſeine und der Brüder Erlöſung. Die Völker jubeln zur Sonne auf. Die Mutter Erde wird angerufen. Griechiſche Erdenfröhlichkeit findet Ausdruck in griechiſchen Strophen. Ahasver wird als Erlöſer gefeiert und ſpricht das ſtolze Wort: „Es iſt vollbracht!“ Aber da ſchlägt beim Opferfeſte Glück und Freude in wolluſtgierigen Taumel um. Das Volk war dem Ideale nicht reif. Die Erinnyen beginnen mit Tod, Peſt und Hunger ihr Zerſtörungswerk. Das Volk will gerettet ſein, leben, wenn auch in Sorgen und Nöten. Die Menſchen wollen Breite des Lebens, nicht tiefen Inhalt, Zeit, nicht Fülle. Ahasver erlebt, was in den „Skizzen zu Ahasver“ * folgenden geeigneten Ausdruck gefunden hatte:

Ich wollte ſie aus ihrem Schlummer reißen,
Zu einem Leibe ſie zuſammenſchweißen,
Nun frißt der Ekel mir die Seele faſt,
Daß ich mein Höchſtes in den Kot getreten,
Den Säuen preisgegeben den Palaſt,
Daß ich das heilge Feuer als Raketen,
Sinnloſes Spiel, hab' in die Luft verpufft —
Und von dem Heiland blieb zuletzt der Schuft.

Chriſti Wort wirkt weiter. Ein Judas findet ſich, der das „Kreuzige“ über Ahasver ſchreit. Seine mit ihm verurteilten treueſten Anhänger, ein Greis und ein Jüngling, wenden ſich ſterbend Chriſto zu. Aber noch gibt Ahasver den Kampf nicht auf. Noch kann er nicht faſſen, daß Menſchen für Verſprechen, die in der Zukunft ſich erſt erfüllen ſollen, dankbarer ſein könnten als für Taten in dieſem Leben. Und er ſinkt vom Kreuz.

Ärmer als je kehrt Ahasver von ſeiner Prometheusmiſſion zurück. Die Menſchen morden weiter. Gezwungen wird er jetzt zum Individualiſten, der aus ſich heraus die Welt erlöſen will.

* Bibliographie 189.

Er, der früher alle Welt auf einmal beglücken wollte, ist froh jetzt in einer Peststadt an einem Mädchen tätiges Mitleid üben zu können. Mit ihr zieht er in die Wildnis, wie einst Ahasver bei Mosen. Nach Jahren erkiest er die Herangereifte zum Weibe: den Heiland der Welt soll sie ihm gebären. Sterbend schenkt sie ihm zwei Kinder. Aber wie einst Kain den Abel, mordet Tubal den Bruder. Ahasver steht am Ende seiner Weisheit. Unschuld war die Mutter, Mitleid der Vater: ihr Sohn ist ein Brudermord. Dem Gebrochenen bleibt ein einziges letztes Ziel, das Grab.

Ahasver wird zu Christo heimgeführt. Als letzter Mensch eilt Ahasver flehend dem Tode nach. Er ist an der Erde gescheitert; sein Mitleid hat getötet; aber er fürchtet sich nicht vor dem Gericht. Denn er war sich seines guten Zieles immer bewußt. Im Traume sieht er sein Schicksal. Christus erscheint zum Weltgericht. Die Cherubim wünschen Ahasver verflucht, die Seraphim bitten für ihn. Ahasver hört sein Urteil nicht sprechen. Aber Engel entschleiern ihm das Rätsel seines Lebens.

Nur wer sich selbst verlassen,
Der wird für ewig finden sich,
Wen keine Bande fassen,
Er wird für ewig binden sich.

Nur wer sich selbst bezwungen,
Vom eignen Wollen wurde rein,
Der hat die Welt errungen,
Und sie ist sein!

Not und Schmerz war er selbst. Als er sie verließ, ließ er sich selbst. Nun kehrt er zu sich selbst zurück: Schmerz erlöst. Es ist ein Mystizismus, auf den wunderbar das Goethewort paßt, daß er sei „die Scholastik des Herzens, die Dialektik des Gefühls*." Dann folgt der eigentliche Heimgang zu Gottes Sohn. Ahasver sieht ihn wieder. Ein Stern zeigt den Weg und bleibt über einer Hütte in Bethlehem stehen. Christus ist wiedergekehrt, aber nicht als Verklärter, sondern Gottes Sohn schlummert wie einst als Kind in der Hütte, um wieder zu erlösen. Ahasver aber, das Symbol der immer Irrenden, nie Verlorenen, stirbt anbetend vor seiner Wiege.

* Hempel 19, 73, Nr. 328.

Ahasver als Typus des erdentreuen Menschen.

Dem ewigen Juden des alten Volksbuches war die Erde ein Jammertal, in dem er als Verbannter zu weilen gezwungen war. In der Poesie wird aus dem Himmelsbürger ein Erdenbürger. Die Erde wird Ahasver Heimat und Mutter; er teilt als ihr Kind ihre Freude und teilt ihr Leid. Er wird zum ewigen Menschen „in Menschenlust und -leide." In demselben Jahrzehnte, in dem Mosen seinen Ahasver sich so charakterisieren läßt, erschien ein Gedicht von Wittich*, in dem Ahasver, vor die Wahl gestellt, zwischen Tod und Leben zu wählen, die „dampfend volle Lebensschale" ergreift, und der Verfasser verteidigte diese Neuerung ganz eindringlich. Zu dem „Nicht sterben können" tritt das „Nicht sterben wollen," nicht immer als bewußte Regung, mehr als ein unerklärlicher dunkler Instinkt. „Ein Durst nach Sterben, wunderbar gemischt mit Lebenshunger!" so bezeichnet Maurice von Stern den Zustand seines eben auf das Eiland verschlagenen schiffbrüchigen Ahasver. Und früher schon hatte der badische Lyriker Albert Geiger** in einem Ahasverfragment, wo nicht der alte Jude der Held ist, sondern ein aus dem Scheintode erwachter Dichter noch einmal den Weg zwischen Tod und Leben, Entzückung und Not geht, gerade in diesem Schwanken das charakteristische Ahasverlos gesehen:

O Fluch des Knechtseins, Qual des Lebens,
Du Menschenherz fliehst sie vergebens!
Warum auch ich trostloser Wicht
Lösch' ich das letzte Stümpchen nicht,
Das, rings von Nacht und Tod umgeben,
Noch zitternd, schwählend spricht vom Leben?
Nicht leben und nicht sterben können,
O Mensch, so muß dein Los ich nennen!
Der Wand'rer ohne Rast und Ruh',!
Der Ahasverus, Mensch, bist du —

Und vielleicht liegt darin auch mehr psychologische Wahrheit. Hat nicht der größte Dichter des Weltschmerzes, Giacomo Leopardi, sein elendes Leben um Minuten und Sekunden verlängern wollen!

* Bibliographie 87.
** Bibliographie 174.

Ahasver wird ein erdentreuer Mann. Er freut sich an der Schönheit der Erde. Arno Holz* verpflanzt ihn auf die Insel der Cythere, und beim Anblick der Gärten des Okeanos schweigt sein Gram. Paul Bornstein** läßt aus Ahasvers Munde ein Lied auf die Sonne ertönen, auf den Quell alles heilenden, heiligenden Lichtes, aller Liebe und Sehnsucht, alles Segens für seine irdischen Brüder. Und Ahasver trägt auch der Erde Leid. Hans Benzmann*** hat einen Tod Ahasvers geschrieben, in dem Ahasvers Mutter, die Erde, „die Qual der Ewigkeit im Blick," dem auf ein schwarzes Kreuz Geheftеten den letzten Nagel ins Fleisch stößt.

Als Ahasver zum genußfreudigen Menschen wird, gibt ein solcher Wandel in der Auffassung der Sage Gelegenheit, an Ahasvers Leben das alte Menschenproblem: Genießen oder Entsagen? zu erörtern. Dieser Gegensatz bildet den Ausgangspunkt der Tragik in den Dramen von Wolfgang Kirchbach und Wolfgang Madjera.

Wolfgang Kirchbachs† Bühnenmärchen „Die letzten Menschen", ein melodramatisches Ausstattungsstück, hat nur entfernte Beziehungen zur alten Sage. Inmitten von Faunen, Nymphen, Centauren, Tritonen, die allein die eisumstarrte Erde noch trägt, finden sich die beiden letzten Menschen, Ahas, der letzte Mann, Eva, das letzte Weib. An ihnen erfüllt sich ein seltsam mystisches Geschick. Weil Ahasver das Weib begehrt, sinnlich wie geistig, weil er strebt mit ihr ein großes Menschenreich zu begründen, verfällt er dem Tode. Erst allmählich dämmert beiden diese Erkenntnis auf. Aus ihr quillt Schmerz und Wonne, und noch einmal wiederholt sich im Leben der beiden das typische Menschenlos. An der toten Eva kniend streift Ahasver am Ende beseligt die Fesseln des Daseins von sich. Bunte Maskeraden wechseln mit symbolisch tiefen Szenen.

Wolfgang Madjera†† schildert in seiner Jambentragödie „Ahasver" die Episode aus Ahasvers Leben, wo der Versuch eines reinen Weibes, ihn zu erlösen, an seinem Lebensdrange und seiner Lebenslust scheitert. Am Morgen nach seiner Brautnacht war

---

* Bibliographie 152.
** Bibliographie 186.
*** Bibliographie 188.
† Bibliographie 165.
†† Bibliographie 205.

ihm einſt in Jeſu das verhaßte Bild des Todes entgegengetreten. Er hatte ihn verjagt und Chriſtus hatte über den Sklaven des Genuſſes ſo lange Wanderſchaft verhängt, bis daß lauteres Mitleid und ſelbſtgewollte Reinheit ihn erlöſte. Jeden Tag hatte ihn in der Dämmerung das Nachtgeſicht des gekreuzigten Heilandes mit der Dornenkrone gemartert, da bleibt es einſt in den Tagen Galileis in der Nähe eines weichen bibelgläubigen Mädchens, Namens Maria, aus. Er erzählt ihr ſeine Geſchichte. Sie wird ſein Weib, aber in Reinheit; wie Eugenie neben dem Gerichtsrat, lebt Maria neben Ahasver. Er iſt innerlich nicht befriedigt. Marias Schweſter, ein ſtolzes, wiſſensreiches und -gieriges, dämoniſch ſinnliches Mädchen weckt ſeine Triebe. Mit der Lebensluſt erwacht neu die Sehnſucht nach der Herrlichkeit und Schönheit der Welt, nach der Wahrheit, die eben in Galileis Entdeckung einen herrlichen Triumph feiert. Jetzt dünkt Ahasver ſeine Ehe ein fauler Frieden und das Schrecknis der Nacht, wenn Chriſtus erſcheint, ein ungeheures Ringen. Halb Fauſt, halb Don Juan, halb Künſtler, halb Arzt, will er dämoniſch wieder gegen ihn, den Heiland, leben, er will zu Galilei. Hier verſagt Maria. Aber ihre Schweſter Eva zieht mit ihm. Voll Entſetzen und Entzücken, daß alles nun wieder wird, wie es war, kommt oben auf den Bergen, zwiſchen Italien und Deutſchland, ein toller Liebesrauſch über beide. Wie vor ihrem Heiland ſinkt Eva vor Ahasver in die Knie. Umſonſt will Maria, die nachgeeilt iſt, Ahasver ihr entreißen. Er ſtößt ſie in den Abgrund: ein Triumph des Lebens. Die weiblichen Hauptgeſtalten ſind blaſſe Schemen für eine Idee. Weder hat ſich in der von Prüderie nicht ganz freien Maria die ungeheure Gewalt der Keuſchheit, noch in der hyſteriſch nervös reizbaren Eva die geſunde herbe Kraft des ſchaffenden ringenden Lebens glaubhaft verkörpert.

Schluß.

Ahasver als modernes Symbol. Parallelen und Kontraste.

Bei einer Rückschau auf die große Zahl von Ahasverdichtungen will sich kein einheitliches Gesamtbild ergeben. Eine Fülle von sich gegenseitig ausschließenden Ideen hat sich in ein Menschenleben gedrängt, dem die ganze Welt, räumlich und zeitlich, eigen ist. Grübelnder Tiefsinn stand neben spielender Phantastik, leidenschaftlicher Hohn gegenüber allem Glauben als die bittre Frucht verzweiflungsvollster Seelenkämpfe neben weicher Hingebung und stiller oder brünstiger Himmelssehnsucht, wilder Trotz, der sich aufbäumt gegen irdische Schranken, neben müder Resignation und dumpfer Gleichgültigkeit, edelste erbarmungsvollste Opferbereitschaft neben sich weidender Schadenfreude und lüsterner Gemeinheit, Herzensgüte neben Herzenshärte, nüchterner kalt prüfender Realismus neben angstvoll in die Tiefe bohrendem Idealismus; ein Gesang voll Daseinsekel stand neben einem Hymnus auf das Menschenlos, ein Prophet des Erdenglückes neben einem ahnungsvoll erträumten künftigen neuen Welterlöser; immer und immer wieder ward die Frage gestellt, ob denn wirklich dem Menschen nur die bange Wahl zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibe, und Ahasver gab die verschiedensten Antworten. Selten befriedigte eine, und befriedigte eine philosophisch, so befriedigte seltener die beabsichtigte Einkleidung in ein Kunstwerk.

Der Grund liegt in der Stellung, welche die Dichter gegenüber der Sage einnehmen. Was sich bei ihrer ersten Behandlung durch Goethe und Schubart schon erkennen ließ, wiederholt sich im

19. Jahrhundert klarer und deutlicher. Die Begeisterung der einen, die sich an die alte Figur der Volkssage anlehnen oder mehr den Goetheschen Spuren folgen, gilt dem Stoffe als Ganzem, die Begeisterung der anderen, — und ihrer sind mehr — haftet an der Person Ahasvers. Bei den einen hat oder gewinnt Ahasver meist ein Herz voll Demut, wie bei Joukoffsky, wie bei Paludan-Müller, über ihm steht ein Höherer wie der Menschengottessohn bei Goethe oder ein Höheres; bei den anderen ist Ahasver ein eigenherrlicher Geist, der in sich Kraft und Sehnen der neuen Zeit verkörpern soll. Und der im Volke bekannten alten Sagengestalt zum Trotz möchten denkende, grübelnde Dichter einen neuen Ahasver schaffen, das schier Unmögliche leisten, ein mythisches Symbol für Werdendes zu erringen.

Es gelingt nicht. Nicht deshalb, weil es dem letzten Jahrhundert an sagen- und mythenbildender Kraft ganz fehlte. An seinem Anfange ward der erste Napoleon, an seinem Ende uns Deutschen Bismarck noch zu ihren Lebzeiten fast zur mythischen Person. Aber mit diesen Tatenmenschen hat das Grüblerideal Ahasver nichts gemein. Ein einsamer Zarathustra mehr, soll er als Lehrer und Prophet einer neuen Welt- und Lebensanschauung für etwas Werdendes ein mythisches Symbol werden. Für etwas Neues, dessen Inhalt noch niemand kennt, nach dem ein Übergangszeitalter qualvoll sucht, auf das sich des alten Michael Kramer Worte anwenden lassen: „Wo sollen wir landen, wo treiben wir hin?“ Und weil nur kleine Ansätze zu Neuem vorhanden sind, wächst der Eklektizismus überall riesengroß.

Wie ein Beispiel für diesen Eklektizismus mutet das moderne Ahasverbild an. Ahasver tritt nicht gleichberechtigt neben einen Kain und Judas, einen Faust und Prometheus; er nimmt wahllos Züge bald von dem einen, bald von dem andern an und entwickelt eine Welt- und Lebensanschauung, die aus jener Munde als eine ihrem Schicksale adäquate hätte wirken können, die aber aus seinem Munde einen fremden Klang hat.

Er erhält Kains glühendes Mal und fühlt sich mit Judas Ischarioth enttäuscht. Wie der Mystiker Maximos bei Ibsen zu Julian sagt, möchte er mit jenen beiden aufgefaßt werden als einer der „drei Eckſteine unter dem Zorn der Notwendigkeit*.“ Aber

* Sämtliche Werke in deutscher Sprache. 5. Bd. „Kaiser und Galiläer“. Deutsch von Paul Hermann. S. 74.

er gründet darum nicht das dritte Reich. Treten in Christus-, Judas- oder Ahasverdramen Judas Ischarioth und Ahasver zusammen auf, so ist einer von beiden fast immer überflüssig. So sehr gleichen sie einander. Der fein differenzierenden Goetheschen Zeichnung kommt keiner nach. Ahasver wird wie Don Juan ein fleischlicher Sünder. Er fühlt sich als Menschenfreund Prometheus gleich. Aber am tiefsten steht er im Schatten seines Sagenbruders Faust. Das ist leicht begreiflich. Denn Faust ist das zeitlich am nächsten stehende Menschheitssymbol.

Seit Marlow* hat man die beiden oft in Beziehung zueinander gebracht. Marlow, der eingebildete eitle Feind des jungen Deutschland und seiner freiheitlichen religiösen und sozialen Bestrebungen, hat in seinem Faustdrama beide karikiert. Faust, der hier als ein jämmerlicher Sünder erscheint, wendet sich doch voll Geisteshochmut von Ahasver, dem Verfluchten, und der Jude nicht minder selbstbewußt von Faust, dem dreimal Verfluchten. In der vierbändigen Fausttragödie des Schauspielers und Arztes Ferdinand Stolte** ist Ahasverus anfangs ein gemein sinnlicher und verstockter Fanatiker, Faust der irrende Zweifler. Durch Leiden geläutert zum mitleidigen Wohltäter der Menschheit wird Ahasverus am Ende zu seinem und seines Zwillingsbruders Faust Erlöser. Bei Heller*** vertritt Faust das Denken, Ahasver den Glauben, bei Grisebach† wird Ahasver zum asketischen Enthaltsamkeitsapostel des faustischen Don Juan. Zu Blutsverwandten hat die drei Schoenaich-Carolath†† in seinem epischen Gedichte „Don Juans Tod" gemacht. Ein zerlumpter Bettler, der auch einmal nach einer Stunde menschlicher Lust giert, trifft Ahasver die vertriebene durch die Christenwelt wandelnde Venus. Im Straßengraben wird sie sein eigen und gebiert zwei Zwillingsbrüder: Don Juan und Faust, den Schöpfer des „Priestertums der Lust, des Sangs, der Dirnen", den Fürsten „weltferner Hochgedanken in deutschen Herzen, deutschen Dichterstirnen." Paul Wilhelm††† kommt in seinem dramatischen Fragmente „Faust und Ahasver" in der Charakteristik der beiden Sagengestalten nicht

---

* Bibliographie 89.
** Bibliographie 134.
*** S. S. 98.
† S. S. 104 f.
†† Bibliographie 170.
††† Bibliographie 178.

über die Gegenüberstellung von Lebensdrang und Todessehnsucht hinaus. In allen diesen Dichtungen erscheint Ahasver leicht karikiert, Faust fast nie; niemals aber erscheint Faust parodiert: in der phantastischen Komödie von Hector Sylvester* ist Faust der einzige, dessen Rolle ernst durchgeführt ist. Ahasver läßt sich leicht, Faust sehr schwer parodieren.

Wo Faust und Ahasver zusammen auftreten, wird selbstverständlich der Dichter zu einer Art Kontrastierung gezwungen. Sie wirkt oft gekünstelt. Weder der eine noch der andere gewinnt rechtes Leben. Darum hat Faust viel mehr Einfluß auf den modernen Ahasvertypus als Parallele. Und zwar der Goethesche Faust, ohne den dieser Typus überhaupt undenkbar scheint. Goethes überragendes Lebenswerk wirkt durch die Fülle seines Inhaltes. Goethe hat ihn 1828 bei der Anzeige von Stapfers französischer Übersetzung einmal selbst angegeben als die Schilderung des „Menschenzustandes in Freud und Leid," die Darstellung der „Entwicklungsperiode eines Menschengeistes, der von Allem, was die Menschheit peinigt, auch gequält, von Allem, was sie beunruhigt, auch ergriffen, in dem, was sie verabscheut, gleichfalls befangen und durch das, was sie wünscht, auch beseligt worden**." Das ist beinahe wörtlich oft das Thema der Ahasverdichtungen. Aber sie folgen auch im einzelnen den Goetheschen Spuren. Prologe mit Engeln oder Teufeln eröffnen die Dramen. Himmel und Hölle kämpfen um Ahasvers Seele, wie um die Fausts. An Mephistopheles' Stelle tritt meist der Tod, im ironisch sarkastisch gemeinen Tone sein gelehriger Schüler. Ahasver teilt das rastlose Streben und die nimmermüde Sehnsucht mit seinem großen Vorbilde. Er hat dessen Doppelseele; er ist sich des rechten Weges wohl bewußt, und wie auf Faust ruht auch auf ihm wohlgefällig ein ernstes Gottesauge. Ihn zieht das Weibliche hinan und strebendes Bemühen. Wie im Faust wird Sichtreubleiben als Frömmigkeit gefaßt, und Engel verkünden am Schluß den Triumph des Himmels.

Offen oder heimlich und verstohlen fällt von diesem Schlusse aus immer ein reuig beschämter Blick Ahasvers auf jene Stunde, die ihm jahrtausendlange Wanderschaft als Bürde auferlegte. Denn Ahasver ringt nicht nur mit Faust, sondern auch mit der Gestalt,

---

* S. S. 107 f.

** Hempel 29, 698. Zitiert (ungenau) von Minor: Faust II, 30.

die seit 2000 Jahren lastend alles überragt, mit Jesus Christus. Mögen wir seinen Todesgang als eines jener unerklärlichen Menschenopfer, die die unerbittliche mitleidlose Notwendigkeit braucht, um aus Tod Leben zu schaffen, auch mit ahnungsvoll schauerndem Verständnisse hinnehmen, der Mensch, der dieser Notwendigkeit Arm und Stimme leiht, erfüllt uns mit Abscheu. Ahasver erhob die Hand gegen einen Menschen, der ohne Makel war, einen Menschen, mit dem auch heute die Welt noch nicht fertig ist. So viel Geifer auch gegen die christliche Religion und das Christentum, mit Recht hier, mit Unrecht da, verspritzt wird, vor dem Kolossalbilde seines Stifters machen fast alle erschrocken Halt, und der Zorn wird zum staunend wehmütigen Aufschauen. Als Zarathustra-Nietzsche es beklagt, daß Jesus die Sehnsucht zum Tode überfiel, daß er nicht leben, lieben und lachen lernte, da setzte er doch die Worte hinzu: „Glaubt es mir, meine Brüder! Er starb zu früh, er selber hätte seine Lehre widerrufen, wäre er bis zu meinem Alter gekommen! Edel genug war er zum Widerrufen*!" Keiner kann gegen Jesus ganz gleichgültig bleiben. Tagtäglich regen sich mehr und neue Stimmen und Federn über ihn. Forscher, Dichter, Denker setzen sich, jeder nach seiner Weise, mit ihm auseinander. Auf die Welt aber wirkt er — und keine historische Forschung kann ihr diesen Besitz rauben — nach wie vor als ein Menschheitssymbol von unergründlicher Größe, Tiefe und Vieldeutigkeit. Er kann jedem etwas sein. Es gibt Menschen, die von jeder Seite gesehen anders erscheinen, zugleich ernst und heiter, demütig und trotzig, stark und weich, die in der Nähe und Ferne gewinnen und immer neue Züge verraten. Ein solcher war Jesus Christus. Man könnte ihm ein Schwert in die Hand geben heute, und morgen einen Palmenzweig. Heute treibt er zornig mit erhobenem Haupte mit der Geißel die Wechsler aus seines Vaters Bethaus, und morgen weint er gebeugt im Ringen mit Gott blutige Tränen. Man traut ihm wie Nietzsche Zarathustra alles zu. Er verliert nicht, wenn man ihn heute als Sozialisten und Kommunisten deutet: Peter Mervin** hat ein groteskes Ahasvergedicht geschrieben, in dem der als sozialistischer Volksverführer und Atheist ins Gefängnis geworfene wiedergekehrte Heiland den als Vagabunden gleichfalls eingesperrten Ahasver zu

---

* Werk I 6, 107.

** Bibliographie 202.

ſich in ſeinen Himmel hebt. Er verliert nichts, wenn man ihn morgen, wie es Chriſtof Schrempf in ſeinem Buche „Menſchenloos“* getan hat, als Individualiſten menſchlich erklärt, ihn als einen Hiob oder gar Ödipus redivivus auffaßt, der Teil hat an menſchlicher Sünde und Schuld.

Wie gekünſtelt wirkt gegenüber dieſer immanenten Vieldeutigkeit, dem Geſchenke eines reichen Lebens, ein moderner Ahasver, dem man ähnliche Tendenzen nur aufpfropft und zu ihnen eine kümmerliche Handlung erſinnt. Mit Chriſtus verglichen erſcheinen ſolche Ahasverſymbole wie Mückenſchwärme, die ein einſames ehernes Rieſendenkmal umſpielen. Wie in Otto Ludwigs Makkabäertragödie löwenmutige Helden einen vergeblichen Kampf gegen Jehovas Geiſt kämpfen, ſo kämpft in Ahasverusgedichten Ahasver gegen Chriſtus einen vergeblichen Kampf. Und weil das viele Dichter nicht erkennen, gehen ſie in die Irre. Goethe hätte ihnen den Weg weiſen können: als er ſich dem wiederkehrenden Heiland zuwandte, war ſein Intereſſe für Ahasver dahin.

---

* Ch. Schrempf: „Menſchenloos“. Zweite Auflage. Stuttgart 1905. (1. Aufl. 1900.)

Anmerkungen.

1. Zur Literatur.

Am frühesten interessiert sich von Literarhistorikern Wolfgang Menzel für die Sage und ihre dichterische Verwertung. Im Stuttgarter Literaturblatte bespricht er öfter neue Ahasverdichtungen, meist abfällig, freundlich nur die in christlichem Geiste gehaltenen. Zusammenfassend: Gesch. der Deutschen Dichtung. Neue Ausg. 3. Bd. Leipzig 1875. S. 482 ff.

Gustav Hauff in seiner S. 3 zitierten Abhandlung wendet sich gegen Gervinus' Ansicht von der Bedeutung des Stoffes. Besprochen werden Goethe, Schubart, Mosen, Hamerling, Heller, Sue, Lenau, Schlegel, J. G. Fischer. Gute kritische Urteile.

Trocken über Schubart, Goethe, Mosen, Hamerling spricht Gorius: Zur Ahasver-Sage. Jahresbericht über das Königliche Katholische Gymnasium an Marzellen zu Köln in dem Schuljahre 1873—74. S. 1—16.

Helbig macht den Versuch einer Gruppierung. Er unterscheidet eine Gruppe derer, „welche die Figur des Ahasver überhaupt nur zu einem episodischen Auftreten im Dienste anderer poetischer Zwecke benutzen", derer, „welche eine aus der Figur selbst nicht entwickelte, sondern ihr äußerlich aufgetragene Idee anhängen, sie zur Tendenzfigur machen", und endlich eine dritte Gruppe derer, „die die Sage um ihrer selbst willen bearbeitet, fortentwickelt und erweitert haben". (S. 49.) Ganz abgesehen von der Unsicherheit der Grenzlinien zwischen den einzelnen Gruppen ist die Unterscheidung allzu technisch äußerlich. Noch mehr verunglückt ist der für die dritte Gruppe versuchte Nachweis einer fast stetigen Steigerung in der Auffassung der Sage. Der Höhepunkt ist für Helbig Hamerlings matte Allegorie.

Von Moncure Daniel Conway: The wandering Jew. New York 1881 kommen hauptsächlich in Betracht Abschnitt XIV—XVII (S. 150 ff.); The wandering Jew in Folk-Lore (unvollständig); The new Ahasverus in Germany (ist ein Exzerpt aus Helbig), in France, in England. Die Trennung nach Ländern als Haupteinteilungsprinzip beeinträchtigt das Gesamtbild, noch mehr aber tut dies des Verfassers extravagant ideen-

und kombinationsreiche Art der Darstellung. Rez. von Eduard Engel: Das Magazin für die Literatur des In- und Auslandes. 99. Bd. Januar bis Juni 1881. S. 536—38.

Helbig und Conway verarbeitet zu einer oberflächlichen Abhandlung Vincenz Suchomel: Die Sage vom „ewigen Juden". Programm der II. deutschen Staats-Oberrealschule in Prag. 1882—83. Ganz falsch ist die Darstellung der Beeinflussung Englands durch Deutschland, z. B. von Wordsworth (1800) durch Wilhelm Müller (1822), von Croly (1827) durch Andersen (1844).

C. Rosenkranz: Die Ahasverussage. Pädagogische Blätter. Hgg. von G. Schöppa. Bd. XXIII. (Gotha 1894.) S. 454—480. Meist auf Helbig fußend, ist er sehr willkürlich in der Auswahl der Werke. Andersen und Mosen fehlen z. B. ganz.

Hans Eschelbach: Über die poetischen Bearbeitungen der Sage vom ewigen Juden. Litterarhistorische Studie. Baden-Baden 1896. Der Zahl der besprochenen Dichtungen nach die vollständigste Übersicht. Stark von Helbig abhängig in den Inhaltsangaben einzelner Werke, an vielen Stellen wörtlich bei der Betrachtung von Oelkers und Hamerling. Die Aufstellung einer dreifachen Möglichkeit der Charakterisierung Ahasvers als eines schwer am Leben Leidenden, eines Titanen, eines Satirikers ist unkritisch entlehnt aus Franz Violet: Die Sage vom ewigen Juden. Nord und Süd 37, 230—47 (1886). Eschelbach ist in ästhetischen Urteilen merkwürdig befangen. Einerseits werden als die beiden einzigen Beispiele französischer und englischer Behandlungen des Themas gerade zwei Kolportageromane wie die von Sue und Wallace lobend besprochen, andrerseits hat Eschelbach, ohne Sinn für Humor zu haben, schulmeisterhaft zimperlich für Hauff nur das Endurteil: „Bizarr — um nicht zu sagen abgeschmackt — ist es, die Sagengestalt Ahasvers eine so lächerliche, traurige Figur spielen zu lassen." (S. 10).

Bedeutungslos ist der Aufsatz von Theodor Kappstein, Berliner Tageblatt 1903, Nr. 183. Er trägt den anspruchsvollen Titel „Ahasver in der Weltpoesie" sehr mit Unrecht. Außer neun Deutschen erwähnt er nur noch Sue und Andersen.

Unzugänglich blieben mir:

Ernst Müller: Ahasver in Sage und Dichtung. Populär wissenschaftliche Monatsblätter zur Belehrung über das Judentum. Frankfurt a. M. 1900. S. 147—64.

W. Jacobs: Kieler Zeitung 1903, Nr. 21475, 82, 87.

Ob Theodor Vernaleken, dessen Aufsatz in der Österreich. Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst. Neue Folge. Jahrg. 1872. II. Bd. (Heft 28—53), S. 456—60; 502—07; 538—40 ich ebenfalls nicht habe benutzen können, auch auf dichterische Behandlungen eingeht, ist mir unbekannt. Die Charakteristik Ahasvers wenigstens als „im Wandelbaren das Bleibende, im Sterblichen das Unsterbliche" ist Hamerling entnommen.

Ein Verzeichnis von Ahasverdichtungen gab zuerst J. G. Th. Grässe: Die Sage vom Ewigen Juden. Dresden und Leipzig 1844. S. 36—39. Ergänzt in der 2. Aufl.: Der Tannhäuser und Ewige Jude. Dresden 1861.

2. Zur Literatur über die Sage.

L. Neubaur: Die Sage vom ewigen Juden. Leipzig 1884. Zweite, durch neue Mitteilungen vermehrte Ausgabe. Leipzig 1893. Von den zahlreichen Rezensionen erwähne ich nur: Grenzboten 43, 642 bis 48 (1884 Nr. 13). — K. Engel: Zschr. f. vgl. Literaturgesch. und Renaissance-Litteratur 7, 234/7.

Eine „Bibliographie der Sage vom ewigen Juden" bis zum Jahre 1893 gibt gleichfalls Neubaur im Centralblatt für Bibliothekswesen. X. Jahrgang. Heft 6. S. 249—67. Heft 7 u. 8. S. 297—316.

3. Ahasver und Nero.

Paulus Cassel: Ahasverus. Die Sage vom ewigen Juden. Mit einem kritischen Protest wider Ed. v. Hartmann und Adolf Stöcker. Berlin 1885. Cassel sieht in Nero das Urbild eines Ahasverus und macht auch den Versuch, das aus dem Namen zu beweisen. Er meint: Offenbarung 13 erscheinen zwei Tiere, von dem das zweite bewirkte, daß die Einwohner das erste Tier anbeteten. Nun sei das erste Tier Nero, vom zweiten Tier heiße es, die Zahl seines Namens sei eines Menschen Zahl und bedeute 666. Vorbild dieser Tiere sei der König des Buches Esther, Ahasverus, und sein böser Geist Haman, der biblische Urtypus jedes grausamen Verfolgers. „Der böse Haman = המן רשעא mache nach der Zahl der Buchstaben 5+40+50+200+300+70+1= 666. Wenn also das eine Tier als Haman vorgestellt werde, so könne das andere nur als Ahasverus gedacht werden. S. 34 f.

4. Das Motiv der Verfluchung.

Schon sehr frühe muß man daran Anstoß genommen haben, daß Jesus Ahasver verfluchen konnte. In der dem „Wunderbarlichen Bericht" angehängten „Erinnerung an den christlichen Leser von diesem Jüden" sucht der Verfasser dem Einwand, daß eine solche Strafe mit Christi Sanftmut unvereinbar sei, mit dem schwächlichen Hinweis auf Christi Verhalten gegenüber den Pharisäern und Sadduzäern zu begegnen: „Die Fürbitte, welche Christus am Kreuz für seine Widersacher einlegte, bezieht sich nur auf die Bußfertigen, nicht aber auf die, welche in ihren Sünden beharrten" usw. (Neubaur S. 17) s. Simrock: Deutsche Volksbücher VI, 439, wo S. 430—51 die ganze Erinnerung abgedruckt ist. Die Unmöglichkeit einer solchen Handlungsweise Jesu führte man oft als Beweis gegen die Existenz Ahasvers an, so noch Goeze im „Nützlichen Allerley" I, 81. Sodann griffen jüdische Kreise diesen wunden Punkt mit Vorliebe an, z. B.

Börne: Ges. Schriften V, 342.

D. Mendl: Über den Urſprung der Sage vom ewigen Juden. Allg. Ztg. des Judenthums. 55. Jahrgang. Nr. 33, 34.

S. J. Moskowiter: Ahasverus. Een woord aan Dr. B. Tideman. Rotterdam 1870. S. Europa, Chronik der gebildeten Welt für das Jahr 1870. Leipzig Sp. 535—40: Ahasverus in den Niederlanden. Von Th. W.

5. Ahasver = Israel.

In Ahasver ſehen eine Allegorie auf die jüdiſche Nation, z. B.

Karl Roſenkranz: Geſchichte der Deutſchen Poeſie im Mittelalter. Halle 1830. S. 423/424.

Wolfg. Menzel: Geſchichte der Deutſchen Dichtung. (Neue Ausg.) II, 202. III, 482.

A. Nodnagel: Deutſche Sagen aus dem Munde deutſcher Dichter und Schriftſteller. Dresden und Leipzig 1836. S. XX unter Lenau.

Dictionnaire Infernal ꝛc. par J. Collin de Plancy. Bruxelles 1845. p. 300: „Ce n'eſt pourtant qu'une allégorie ingénieuſe, qui repréſente toute la nation juive, errante et diſperſée depuis l'anathème tombé ſur elle."

F. Nork: Scheible „Kloſter" Bd. XII, 428, 450. Ahasver iſt die „Allegorie des durch alle Länder der Welt gejagten, unglücklichſten Volkes, das aus der Liſte ſelbſtändiger Nationen geſtrichen, wie jener Wanderjude nur ein Scheinleben fortführt."

Georg Wilhelm Roeder: Die Sage vom ewigen Juden in mythiſcher, hiſtoriſcher und ethiſcher Beziehung. Deutſches Muſeum. 6. Jahrgang. 1856. Bd. I, 305—322. S. namentlich S. 316.

P. L. Jakob: Curioſités de l'hiſtoire des croyances populaires au Moyen Age. Paris 1859.

Guſtav Hauff: Die Sage vom Ewigen Juden und ihre dichteriſche Behandlung. Deutſches Muſeum 17. I, 72—82; 102—118. (1867.)

Ferd. Bäßler: Über die Sage vom ewigen Juden. Berlin 1870 (nur zum Teil!)

Hans Herrig: Jeruſalem. Leipzig 1874. 2. Ausgabe 1884. S. IV.

Graf Bloudoff in dem Vorwort zu den nachgelaſſenen Werken Joukoffskys. In der deutſchen Überſetzung des „Ewigen Juden". Bibliographie Nr. 120.) S. VI, VII.

Bibliographie.

Volkslieder.

1. Complainte (air des Dames d'honneur) 18 Strophen. Steht am Schluß des Discours véritable. Abgedruckt bei Charles Nisard: Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage. Paris 1864. Tome I, p. 483—85 und bei Charles Schoebel: La légende du Juif-Errant. Paris 1877, p. 20—22 und anderwärts. Etwa 1609.

2. Fragment d'une complainte du Juif-Errant. Mitgeteilt von D. Smith. Romania VI, 598/99. 5 Strophen aus den Jahren 1609—1633.

3. Le Juif-Errant. Le Blond excudit. Avec privilége du Roy. Einige Verse am Fuße eines Kupferstiches. Bei Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire. Paris 1869, p. 65, 95. Zwischen 1640 und 50 in Paris.

4. Cantique, sur l'air de Saint Eustache. 13 Strophen am Schluß einer Histoire admirable. Abgedruckt bei P. L. Jacob, Bibliophile (-Lacroix): Curiosités de l'histoire des croyances populaires au moyen age. Paris 1859, p. 126—28. Jacob hält das Lied für einen Abklatsch der ersten Complainte (1.) Champfleury citiert eine Strophe aus einer Ausgabe Rouen 1751.

5. Cantique spirituel sur les prédictions annoncées par les Juifs, sur l'air: Au beau clair de la lune. 9 Strophen. Abgedruckt bei Alexis Socard: Livres populaires de Troyes. Noëls et Cantiques imprimés à Troyes depuis le XVIIe siècle jus qu'à nos jours. Paris 1865. p. 128—30. Wird datiert ins 17. Jahrhundert (1674), aber auch ins 18.

6. Complainte. 24 Strophen. Bei P. L. Jacob p. 129—133. Dazu Champfleury: Variantes dans la complainte. p. 91—94. s. auch Nisard I 486. Davon eine italienische Übersetzung: d'Ancona in der Nuova Antologia. a. a. O. p. 425—26. Nach Paul Boiteau: Légendes pour les enfants (1861) soll der Verfasser Berquin sein. Behauptung aber nirgends bewiesen (Champfleury 36). Gewöhnliche Datierung: etwa 1774. Gaston Paris will sie um 1800 datieren.

7. Ein Bretoniſches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert, ein ſogenanntes „güerz“ von 180 Strophen teilt Champfleury p. 81—88 in franzöſiſcher Überſetzung mit: Hiſtoire admirable de Boudedeo Qui, depuis la mort de Notre Seigneur, eſt condamné à marcher nuit et jour, jusqu'à la fin du monde, pour avoir renvoyé brutalement Notre Seigneur lorsque en allant à la mort il voulut ſe repoſer devant ſa boutique.

8. Ein zweites bretoniſches Volkslied teilt gleichfalls Champfleury p. 165—72, 185 mit. Disput hac antretien etre ar Juif-Errant hac ar bonom Mizer, Pere zo en em ranantres toſt da Orleans, ha pere zo nôz-de o ac'houd evezo daou aſſambles (Dispute entre le Juif-Errant et le bonhomme Misère, qui ſe ſont recontrés près de la ville d'Orleans à l'inſu l'un de l'autre, parcourent toujours le monde). Lédan, Morlaix. Überſetzt ins Deutſche durch Moritz Hartmann. Bretoniſche Volkslieder. Geſ. Werke, I 431—33. (Stuttgart 1874).

9. Een pertinent verhaal van de Joodſche wande laar, die in Engeland gezien is, en van Chriſtus tyden af tot op dezen Dag nog wandelt. 18 Strophen am Schluß einer vlämiſchen Ausgabe. Abgedruckt bei Neubaur S. 98—100.

10. Den wandelende Jode. 22 Strophen. Abgedruckt bei E. de Couſſemaker: Chants populaires des Flamands de France. Gand 1856. Nr. LXIII, p. 237—42 mit Noten. Eine franzöſiſche Überſetzung p. 242—44.

11. The Wandering Jew. In Reliques of Ancient Engliſh Poetry by Thomas Percy. Edited by Robert Aris Willmott. London (1857), p. 327—330. Vielleicht identiſch mit The wandering Jew, ſhoemaker of Jeruſalem (2 Bl. Fol. O. O. ca. 1630?) ſ. Brunet: Notice hiſtorique et bibliographique ſur la légende du Juif-Errant. Paris 1845, p. 19 und Douhet: Dictionnaire des légendes p. 752. Vermutung Neubaurs: Neue Mitteilungen S. 19.

12. The burgeſſes of Brabant address the Wanderer. Fragment einer Überſetzung einer franzöſiſch-flandriſchen Complainte. Conway 153/54. 6 Strophen.

Ahasver in der Kunſtpoeſie bis zu Goethe.

13. Récit d'un Juif-Errant. In: Mariage de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne. Dancé par Son Alteſſe Royale dans la ville de Tours, le 21, en ſon Hoſtel, et le 23, en la ſalle du Palais. A Paris, chez Cardin Beſongne, au Palais, en la Gallerie des Priſonniers. MDCXXXVIII. Champfleury p. 33, 34.

14. The Wandering Jew telling Fortunes to Engliſhmen. A Jew's Lottery. London, printed by John Raworth,

for Nathaniel Butter 1640, zitiert bei Conway, p. 25 und 225. Der Jude heißt: Gad Ben-Arod Ben-Balaam Ben-Alimoth Ben-Baal Ben-Gog Ben-Magog.

Etwas anders zitiert Gräße: Die Sage vom Ewigen Juden. S. 38. The wandering Jew, telling fortunes to Englishmen or a Jew's lottery. London 1640.

15. Fragment relatif au Juif-Errant. In L'Espadon satyrique par le sieur d'Esternod (Cologne 1680) satyre V. Bei Champfleury p. 80—81.

16. Antonio de Huerta: Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios 1669. S. Ferdinand Wolf: Beiträge zur spanischen Volkspoesie aus den Werken Fernan Caballeros, in den „Sitzungsberichten der philosophisch-historischen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften." Wien 1859. a. a. O. S. 188. Neubaur: Neue Mitteilungen S. 19.

Von Goethes Fragmenten bis zur Gegenwart.

(Nur die mit einem Sternchen bezeichneten Werke haben mir nicht vorgelegen.)

17. Goethe. „Des ewigen Juden erster Fetzen" (1774). Der junge Goethe III, 436—46. W. I, 38, 55—64. 450—56. Tag- und Jahres-Hefte. W. I, 35, 5.

Für die Zeit der italienischen Reise (1786): Tagebuchnotiz vom 22. Oktober 1786. W. III, 1, 314 f. Kollektaneenheft 4° aus Italien, S. 19 von hinten = Schriften der Goethe-Gesellschaft 2, 396. Italienische Reise: Terni, 27. Oktober 1786. W. I, 30, 192.

Aus dem Jahre 1808: Aus Riemers Tagebüchern, Deutsche Revue. 11. Jahrgang. Oktober 1886. S. 24.

Aus dem Jahre 1813: Dichtung und Wahrheit. 15. Buch. W. I, 28, 307—310. Aus den Jahren vor Goethes Tode: Dichtung und Wahrheit. 16. Buch. W. I, 29, 11—12.

J. Minor: Goethes Fragmente vom ewigen Juden und vom wiederkehrenden Heiland. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Fragen in der Zeit Goethes. Stuttgart und Berlin 1904.

18. Christian Friedrich Daniel Schubart: Der ewige Jude. Eine lyrische Rhapsodie (1783). Sämtliche Gedichte. Von ihm selbst herausgegeben. Zweiter Band. Frankfurt am Mayn 1787. S. 68—73. Dazu ein Titelkupfer von N. Touret, Ahasver darstellend, wie er eben den Schädel seines Vaters vom Gipfel des Karmel zu Tal schmettert. Hist. krit. Ausgabe von Gustav Hauff. Leipzig. S. 366—69.

Zum Plane eines großen Gedichtes: Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten. Hgg. von Karl Heinrich Jördens. IV, 652—53.

Schubarts Gedicht erlangt im Auslande bald eine gewisse Berühmtheit. Um 1830 wird es durch Gérard de Nerval ins Französische übersetzt. (Champfleury p. 43). Sodann erscheint es 1836 in der Revue Germanique. Troisième série. Tome cinquième. Paris, p. 211—15.

Ins Englische übersetzt erschien es 1802 im German Museum. (Conway p. 232/33). Shelley druckt es in den Anmerkungen zu seiner Queen Mab in einer englischen Prosaübersetzung ab, ohne den Namen des Verfassers zu kennen: „This fragment is the translation of part of some German work, whose title I have vainly endeavored to discover. I picked it up, dirty and torn, some years ago, in Lincoln's-Inn Fields. (Poet. Works I, 373).

19. Reichard: Der ewige Jude. Geschicht- oder Volksroman, wie man will. Riga 1785. 254 S. 8. Ist ein Sonderdruck aus Reichards Bibliothek der Romane Th. VIII, 19—24; IX, 39—103; X, 111—167; XI, 99—137; XII, 83—141 und eine freie Bearbeitung der *„Mémoires du Juif errant" in der Bibliotheque universelle des romans, ouvrage périodique. Paris. Juillet 1777. Second Volume p. 7—249.

20. Briefe des ewigen Juden über die merkwürdigsten Begebenheiten seiner Zeit. Mit dem Bildnis des Verfassers. Utopia, gedruckt mit scharfen Lettern 1791. 2 Bde. 373, 388 S. 8. Verfasser ist M. Heller, der „Verfasser der Geschichte der Kreuzzüge." Eine Ausgabe Offenbach 1793 blieb mir unerreichlich. Dagegen habe ich die etwas abgeänderte „Zweite Original Ausgabe. Germanien 1796." 2 Bde. 373, 379 S. 8 eingesehen. Einen 3. Teil (Gräße zitiert III, 1791—1801) habe ich in keinem Exemplare (Leipzig, Berlin, Gießen) gefunden.

*21. Andrew Franklin: The wandering Jew, or Love's Masquerade. Com. in two acts. Perform at Drury Lane 1797. 8.

Nicht hierher gehören

Briefe über die allerneueste prophetische Guckkastenphilosophie des ewigen Juden. 1797. Gehen gegen Nicolais seichtes Raisonnement über philosophische Gegenstände im 11. Bande seiner Reisebeschreibung. Hinter dem Pseudonym Hieronymus Eusebius Augustinus verbirgt sich als Verfasser Immanuel Berger. S. Friedr. Wilh. Ebeling: Geschichte der komischen Literatur in Deutschland während der 2. Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. II, (Leipzig 1869) S. 231. Ein Exemplar der sehr seltenen „Briefe" auf der Münchner Hof- und Staatsbibliothek.

*22. Der ewige Jude. Eine komische Geschichte aus dem 18. Jahrhundert. Mit Titelkupfer und Vignette. Leipzig 1800.

23. William Wordsworth: Song for the wandering Jew. Comp. 1800 — Publ. 1800. Poetical Works, edited by William Knight. Edinburgh. Volume Second (1882). p. 188—189.

24. A. W. Schlegel: Die Warnung. Romanze. Entstanden 1801. Gedruckt zuerst im Musenalmanach für 1802 von Schlegel und Tieck. S. 52—59. Poet. Werke I, 204—211.

25. Viele Ahasvermotive in den „Nachtwachen" von Bonaventura. Bibliothek deutscher Curiosa. II. und III. Bd. Lindau und Leipzig. 1877. Vierte Nachtwache: Holzschnitte; nebst dem Leben eines Wahnsinnigen als Marionettenspiel.

*26. Charles Schoebel teilt in la légende du Juif-Errant, Paris 1877 p. 11 eine Strophe aus einem 1805 erſchienenen Couplet mit:

Je donnerais tout mon quibus,
Pour monter dans un omnibus.
Mais cinq ſous ne ſuffiſent plus;
C'eſt ſix que réclame
Un cocher ſans âme.
(V. Chants et chanſons populaires de la France, 25e liv.)

27. A. von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. I. Heidelberg 1806. S. 143. Strophe 7—8 im „Leiden des Herrn". Vor 1806.

28. Aloys Schreiber: Der ewige Jude. Eine Ballade. Morgenblatt 1807. Nr. 170. 17. Juli. Poet. Werke I. Gedichte. Tübingen 1817. S. 253.

28a. Haug: Freude des ewigen Juden. Epigramme und verm. Gedichte. Wien u. Prag 1807. I, 104.

29. J. Görres: Plan eines mittelalterlichen Romans, in dem auch Ahasver auftreten ſollte. S. Reinhold Steig: Joſeph von Görres' Briefe an Achim von Arnim. Neue Heidelberger Jahrbücher 1901. „Koblenz am 25ten April 1811." Vgl. Görres' Endurteil über das alte Volksbuch in den „Teutſchen Volksbüchern". Heidelberg 1807. S. 203: „Im Ganzen iſt nur die Idee poetiſch brauchbar . . ., das Geſchreibe ſelbſt aber ohne allen Werth und Zweck."

30. A. von Arnim: Halle und Jeruſalem. Studentenſpiel und Pilgerabenteuer. Berlin 1810.

31. Percy Byſſhe Shelley: The Wandering Jew's Soliloquy. Entſtanden wahrſcheinlich vor der Queen Mab. Zuerſt veröffentlicht 1887. In der Centenarausgabe: The complete poetical works . . . edited . . . by George Edward Woodberry. Boſton and New York MDCCCXCII. Vol. IV. p. 335 f. unter der Abteilung „Juvenilia".

32. Percy Byſſhe Shelley: Queen Mab. Wahrſcheinlich geſchrieben 1809, 1810 bis etwa 1812. Zuerſt gedruckt 1813. Poet. Works. Vol. I, 64 ff., 371 ff.

33. Percy Byſſhe Shelley (im Verein mit Medwin?) The Wandering Jew (or The Victim of the Eternal Avenger). Poet. Works. Vol. IV, 340—90 unter der Abteilung „Doubtful Poems". Geſchrieben wahrſcheinlich 1810. Zuerſt veröffentlicht in The Edinburgh Literary Journal, June 27 and July 4, 1829.

34. Caignez: Le Juif Errant, mélodrame en trois actes. Repréſenté pour la première fois, ſur le théâtre de la Gaîté, le 7. janvier 1812. In „Chefs-d'oeuvre du répertoire des mélodrames joués à différens théâtres". Tome XX. 1824. p. 107—225. (Hier iſt der Verfaſſername fälſchlich Caigniez gedruckt.) Freie deutſche Überſetzung von Theodor v. Haupt (Theodor Peregrinus): Ahasverus der nie Ruhende. Romant. Schauſpiel in drei Abtheilungen. In „Schauſpiele". Erſtes Bändchen. Mainz 1825.

35. Zacharias Werner: Der ewige Jude. Rom, Sonnabends den 12. Juni 1813, um 11 Uhr Nachts. Poet. Werke. Aus seinem handschriftlichen Nachlasse herausgegeben von Joseph Baron von Zedlitz. II. Bd. Gedichte vom Jahre 1810—23. Grimma 1840. S. 79 f.

36. Franz Horn: Der ewige Jude. Geschrieben Herbst 1814. Erschien zuerst in Fouqués Frauentaschenbuch 1816, dann in Novellen von Franz Horn. Erster Bd. Berlin 1819. S. 1—120.

37. Johannes Nariscus (Pseudonym für Johann Nepomuk Hartig): Der ewige Jude. Gesammelte Blätter. Sulzbach 1832. S. 169 bis 190. Zuerst gedruckt 1819.

38. Platen: Auf Golgatha. I 516 (Redlich) 10. Februar bis 15. März 1820. Tagebücher I, 240 nach 29. Juni 1815. II, 363. 12. Febr. 1820. Reinste Ahasverstimmung Sonnett LVII: „O süßer Tod, der alle Menschen schrecket."

39. Friedrich Laun: Der ewige Jude. In „Drei Erzählungen". Leipzig 1820. S. 1—88.

*40. Relation curieuse et intéressante du nouveau voyage du Juif-Errant, son passage à l'île Sainte-Hélène, son entretien avec Nicolas, arrivée du Juif-Errant en Angleterre, in — 8° de 8 pages, impr. de L. P. Setier. Champfleury p. 29. Die Brochure ist ein royalistisch reaktionäres Pamphlet gegen Napoleon, das zur Hochzeit des Herzogs von Berry gedruckt wurde. Da sagt Napoleon zu dem ewigen Juden: „Oui, je suis celui qui surpasse en cruauté Néron, Caligula, Tibère" und Ahasverus ruft aus: „Je cherchais un homme, monstrum inveni, j'ai trouvé un monstre.

41. Histoire du Juif errant, écrite par lui même, cont. une esquisse rapide et véridique de ses admirables voyages depuis environs 18 siècles. Paris 1820. Der anonyme Verfasser ist Graf Pasero de Corneliano. Deutsches Anonymen-Lexikon (Holzmann und Bohatta). Bd. II. Weimar 1903. Nr. 6554. Mir lag nur die deutsche Übersetzung vor: Geschichte des ewigen Juden, von ihm selbst geschrieben. Enthaltend einen kurzen und wahrhaften Abriß seiner bewundernswürdigen Reisen seit ungefähr achtzehn Hundert Jahren. Aus dem Französischen. Gotha 1821. 186 S. Text. 187—200 Anmerkungen 8°. Dazu Börne: Ges. Schriften V, 342 ff.

42. Jean Paul: Plan zum Kometen. S. Ferd. Joseph Schneider: Jean Pauls Altersdichtung Fibel und Komet. Berlin 1901. S. 164, 242, 255.

43. Percy Bysshe Shelley: Hellas. A Lyrical Drama. Poet. Works. Vol. III. p. 140 ff. Geschrieben 1821. Gedruckt 1822.

Ludwig Börne: Der ewige Jude. Ges. Schriften VI, 3—68. Ist eine Ansicht über die „verwetterte Judensache" in Form einer Kritik über das Buch von Dr. Ludolf Holst: Judenthum in allen dessen Theilen, aus einem staatswissenschaftlichen Standpunkte betrachtet. Mainz 1821.

44. Edgar Quinet: Les tablettes du Juif errant. 1822. In Oeuvres complètes de Edgar Quinet. Paris 1858. p. 409—441.

45. Wilh. Müller: Der ewige Jude. Romanze. Entstanden spätestens 1822. Gedruckt im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1823". Leipzig. Später in den Wanderliedern.

*46. Ahasverus: Schauspiel mit Gesang und Tanz. 3 Akte. In Leipzig aufgeführt 7./I. 1824. 25.I. 1824. S. Georg Herm. Müller: Das Stadttheater zu Leipzig. Leipzig 1891.

47. August Klingemann: Ahasver. Trauerspiel in fünf Akten. (Mit einem lithographierten Blatte von Sebbers, Ludwig Devrient als Ahasver darstellend.) Braunschweig 1827. X + 126 S. 8°. Probeszenen waren schon 1825 abgedruckt in der Zeitung für die elegante Welt. Nr. 29—31. Aufgeführt 1825 in Berlin. S. „Die Königlichen Theater in Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Thätigkeit und die Personal-Verhältnisse während des Zeitraums vom 5. Dec. 1786 bis 31. Dec. 1885. Zusammengestellt von C. Schäffer u. C. Hartmann." Berlin 1886. S. 27. „Ewige Jude, der, dramatische Legende in 5. A. v. A. Klingemann, Seitenstück zu „Faust". Musik von F. L. Seidel. Vom 5. Sept. bis 22. Oct. 1825 — 4 mal."

*48. G. A. Freiherr von Maltitz: Gelasius, der graue Wanderer im neunzehnten Jahrhundert. Ein Spiegelbild unserer Zeit. Erstes Bändchen. Leipzig. Industrie-Comptoir 1826. S. Börne: Ges. Schriften (Hamburg und Frankfurt 1862) V, 328—41.

49. Wilh. Hauff: Mitteilungen aus den Memoiren des Satans. Stuttgart 1827. Darin „Unterhaltungen des Satan und des ewigen Juden in Berlin".

50. [Aurbacher] Ein Volksbüchlein. Enthaltend die Geschichte des ewigen Juden, die Abenteuer der sieben Schwaben, nebst vielen andern erbaulichen und ergötzlichen Historien. München 1827. Gesch. des ewigen Juden S. 1—24. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe für Volksfreunde. 1835. S. 1—27, 267—75. Bei Reclam 1161/62.

51. A. v. Chamisso: Der neue Ahasverus. Gedichte 1831. S. 123. Entstanden 1828. Werke (D. N. L. Walzel) I, 174—76. Jüdische Ahasvergestalten in Abba Glosk Leczeka und Baal Teschuba. S. Hermann Tardel: Studien zur Lyrik Chamissos. Bremen 1902. VII Ahasver-Gedichte. S. 42—50.

52. Rev. Geo. Croly: Salathiel, a Story of the Past, the Present, and the Future. 1827. 3 vols. p. 8°°. War mir nur zugänglich in der deutschen Übersetzung: Der ewige Jude. Eine historische Novelle der Vorzeit. Hgg. v. Ludw. Storch. Nach dem Englischen. 3 Thle. Stuttgart 1829. XII + 300, 262, 286 S. 8. Erschien auch unter dem Titel: Salathiel oder Memoiren des ewigen Juden von A. Kaiser. Leipzig 1829. 8°.

53. O. L. B. Wolff: Probegabe aus einer dramatischen Phantasie: „Der ewige Jude". Zeitung für die elegante Welt. 1829.

Nr. 151, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160 = 4., 6., 7., 8., 11., 13., 14., 17. Auguſt 1829. Mehr ſcheint nicht erſchienen zu ſein.

54. Caroline Elizabeth Sarah Norton: The Undying One. 1830. 8°. Dann in „The Undying one and other poems." By the hon^ble Mrs. Norton. New edition. London 1853. 8°. p. 1—159.

55. Cl. Brentano: Werke IV, 69—71. Blätter aus dem Tagebuch der Ahnfrau. (Um 1830.) S. auch IV, 449. Briefe über das neue Theater. Zweiter Brief.

56. Béranger: Le Juif errant. Chanſons 1831.

57. Julius Moſen: Ritter Wahn. Achtzehntes Abenteuer. (1831) = Sämtl. Werke. Oldenburg 1863. II. S. 108—111.

58. Guſtav Pfizer: Der ewige Jude. Gedichte. Stuttgart 1831. S. 284—89.

59. Wilhelm Jemand (Pſeudonym für Wilhelm Langewieſche): Der ewige Jude. Didaktiſche Tragödie. Iſerlohn 1831. 156 S. (Nach Horns Novelle, auch ihm gewidmet.) Menzels Lit.-Blatt 1832. Nr. 30. S. 117—20.

60. [Friedrich Blaul]: Der ewige Jude und ſein Liebling in München. Eine Verklärung, ſkizziert von einem reiſenden Maler. München 1831. Man hielt erſt Hermes für den Verfaſſer.

61. G. G. Gervinus: Plan eines didaktiſchen Gedichtes von Ahasver. S. G. G. Gervinus' Leben. Von ihm ſelbſt. 1860. Leipzig 1893. S. 275 f. (1832—1836.)

62. Neueſte Wanderungen, Umtriebe und Abenteuer des Ewigen Juden unter dem Namen Börne, Heine, Saphir u. a. Zum beſten der Anſtalten gegen die St. Simonie ans Licht geſtellt von Cruciger. Friedrich Wilhelmſtadt 1832. 20 S. 8°. Menzels Literaturblatt 1833, Nr. 5. A. f. d. A. 19, 182. (Walzel.) Exemplar in Weimar.

63. Nic. Lenau: Ahasver, der ewige Jude. (In den Heidebildern.) In Amerika gedichtet 1832 od. 33. Ausgabe Koch (D. N. L.) I, 156—160.

64. Eduard Duller: Der Antichriſt. Novelle in zwei Theilen. Leipzig 1833. 246, 174 S. 8.

65. Edgar Quinet: Ahasvérus, myſtère. 1833. Oeuvres complètes. Paris 1858. p. 61—404. Dazu Charles Magnin: Ahasvérus, myſtère, par M. Edgar Quinet et de la nature du génie poétique. Revue des Deux-Mondes, 1er décembre 1833, abgedruckt in Ch. Magnin: Cauſeries et méditations hiſtoriques et littéraires. Tome premier. Paris 1843 und in Edg. Quinet's Oeuvres complètes. Eine deutſche Überſetzung „Ahasverus". Frei nach dem Franzöſiſchen des Edgar Quinet. Ludwigsburg . . . O. J. (1834) 8 war mir nicht zugänglich.

66. B. S. Ingemann: Blade af Jeruſalems Skomagers Lommebog. Kjøbenhavn 1833. 112 S. 8.

67. Eduard von Schenk: Bruchstücke aus einem Epos: Der ewige Jude. Albertus Magnus. Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1834. Hgg. von A. v. Chamisso u. G. Schwab. Leipzig. S. 389—411.

Hi-Tang und Li-Song. Deutscher Musenalmanach für das Jahr 1836. Siebenter Jahrgang. S. 74—104.

*68. Baron de Reiffenberg: Le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philos. de l'Univers. d'Heidelberg, recueillis par le baron de Reiffenberg. Bruxelles 1834. T. I. p. 115—206, 251 sq.

69. Franz Theremin: Der ewige Jude. Eine Legende. Abendstunden. Berlin 1835. 2., verm. Ausgabe in Einem Bande. Berlin 1841. S. 285—326.

70. Ferdinand Röse: Ahasver. Gedichte. Hamburg 1839. S. 18—19. Über

71. Röse: Szenen aus einem größeren Drama s. Carl. C. F. Litzmann: Emanuel Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern. Berlin 1887. S. 18, 19. Von diesem Werke, das um 1835 teilweise im Manuskript vorhanden war, scheint nichts veröffentlicht worden zu sein.

72. Wilhelm Smets: Ahasverus. Kleinere epische Dichtungen. Köln 1835. S. 144—145.

73. Joh. N. Vogl: Der ewige Jude. Dullers „Phönix". Frankfurt 1835. Nr. 232. Später in „Karthäuser-Nelken. Sagen und Legenden aus christlicher Vorzeit." Wien 1845. 2., verm. Aufl. Wien 1847. S. 16—20.

74. Franz Karl Joel-Jacoby: Klagen eines Juden. Geschrieben 1835. Zusammengedruckt 1837 mit „Religiöse Rhapsodien. Blätter für die höchsten Interessen". Berlin 1837. XXXIII + 244 S. Dazu Harfe und Lyra. Berlin 1837. S. Allgem. Zeitung des Judenthums 1838 Nr. 2 und Gutzkow: Telegraph für Deutschland 1837. II. Quartal Nr. 1. (Aufgenommen in Gutzkows Sammlung: Götter, Helden, Don Quixote. Hamburg 1838.)

75. Johann Gabriel Seidl: Die beiden Ahasvere. Zuerst in den „Bifolien" 1836. Gesammelte Schriften. Hgg. von Hans Max. Wien 1877. Zweiter Band. „Bifolien" S. 333—36.

*76. Ahasver am Rhein. Redigiert von Dr. Frick, A. Rehner, A. Schumacher. 1. und 2. Jahrgang. Mainz 1836—1837. 156 Nummern.

77. K. Witte: Der laufende Jude auf der Grimsel. A. Nodnagel: Deutsche Sagen aus dem Munde deutscher Dichter und Schriftsteller. Dresden und Leipzig 1836. S. 154—155.

78. Berthold Auerbach: Spinoza. Ein Denkerleben 1837. Neue durchgearbeitete, stereotypierte Auflage. Zweiter Abdruck. Mannheim 1855. Epilog S. 391 ff.

79. Nic. Lenau: Der ewige Jude. In den „Gestalten". Ausgabe Koch. I, 203—208. Entstanden zwischen 1834 und 1838. Siehe auch „Savonarola. Ein Gedicht." Stuttgart 1837. S. 40—41.

80. Isaac Rosenfeld, Dr. med. in Bamberg: Der ewige Jude. Allgemeine Zeitung des Judenthums 1838. Nr. 87. 21. Juli.

81. Alexander, Graf von Württemberg: Ahasver und Bonaparte. Lieder des Sturms. Stuttgart 1838. Jetzt bei Reclam: Sämtl. Gedichte von Alex. Graf v. Württemberg. Hgg. von Fr. v. Schmidt. S. 216—219.

82. F. F. Franke [=Ferdinand Hauthal]: Die Ahasveriade. Des Christenthumes Kampf in der Weltgeschichte oder Ahasvers Schicksal und Wanderungen, ein episches Gedicht in VI Büchern und 30 Gesängen. Dresden 1838. Es erschienen nur 112 S. 8. Das Gedicht bricht plötzlich ab. Nicht im Buchhandel. Die Einleitungsverse brachte die „Abendzeitung" auf das Jahr 1838. Hgg. von Theodor Hell. Dresden und Leipzig. Nr. 74—27. März 1838. „Vorgesang" von F.*

83. Julius Mosen: Ahasver. Episches Gedicht. Dresden und Leipzig 1838. Dazu Zeitung für die elegante Welt. 16. Juni 1838. Nr. 116. S. 461—63. Gutzkow: J. Mosens Ahasver I, II. Vermischte Schriften. 2 Bd. Leipzig 1842. S. 154 ff. und „Nachträge" S. 171 ff. Diese Aufsätze enthalten alles, was Gutzkow im Telegraph für Deutschland gegen die Allgemeine Zeitung des Judenthums und gegen die Zeitung für die elegante Welt geschrieben hatte. S. auch Stuttg. Literaturblatt 1838, Nr. 66, 67.

84. Karl Gutzkow: Plan eines Ahasver bei Besprechung von Mosens Ahasver. Vermischte Schriften II. Leipzig 1842. S. 158 bis 160. S. auch Heinrich Hubert Houben: Gutzkowfunde. Beiträge zur Litteratur- und Kulturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1901. S. 144—280. Einen Gegenartikel gegen Gutzkow brachte die Allgem. Zeitung des Judenthums 1838, Nr. 114, 117. „Ahasver, Gutzkow und Juden."

85. Karl Beck: Fantasieen am Grabe Poniatowskys. Gepanzerte Lieder. Leipzig 1838. Gedichte. Neue, durchaus umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Berlin 1844. S. 26—29.

86. J. C. Freiherr von Zedlitz: Die Wanderungen des Ahasverus. Fragment. Entstanden 1839. In: Gedichte. 5. Aufl. Stuttgart 1855. S. 417—471.

87. Ludwig C. Wittich: Ahasverus. Sieben Bücher deutscher Sagen und Legenden. In alten und neuen Dichtungen. Hgg. von August Nodnagel. Darmstadt 1839. S. 102—104. 370.

88. Wilhelm Wackernagel: Der ewige Jude. In „Sieben Bücher" usw. Hgg. von August Nodnagel. S. 343. Nr. 271.

89. F. Marlow: Faust. Ein dramatisches Gedicht in drei Abschnitten. Leipzig 1839. XX + 218 S. 8. S. 189—195.

90. Theodor Creizenach kündigt eine Darstellung eines modernen Ahasver an in der Zeitung für die elegante Welt 1839. Nr. 189. S. 754. Ist wahrscheinlich nie erschienen, steht wenigstens nicht in seinen Dichtungen (1839) und Gedichten 1848.

91. Friedrich Radewell: Die Paſſion. Kirchliches Feſtſpiel. Zur Stiftung eines Goetheums, einer Erziehanſtalt für dramatiſche Künſtler in Weimar. Weimar 1840. 96 S. kl. 8.

92. Ludwig Köhler: Der neue Ahasver. Jena 1841. 116 S. 8.

93. Nikolaus Stehling: Das jüngſte Gericht. Gedicht in fünf Geſängen. Düſſeldorf 1841. 141 S. gr. 12.

*94. Kate, J. J. L. ten: Ahasverus op den Grimſel, een gedicht. Utrecht 1841. gr. 8.

95. Heinrich von Levitſchnigg: Ahasver. Gedichte. Wien 1842. S. 88—91.

96. Franz Trautmann: Ahasverus. In „Proteus. Zwei Dichtungen." München 1843. Darin „Das Welt-Ende. Eine Phantaſie" S. 66—68.

97. H. C. Anderſen: Ahasverus. Leipzig 1844. Geſ. Werke. Vom Verfaſſer ſelbſt beſorgte Ausgabe. 29. 30. Bd. Leipzig 1847.

98. Hermann Neumann: Das letzte Menſchenpaar. Gedicht. Eine Gabe für die verarmten Spinner und Weber im Schleſiſchen Gebirge. Torgau 1844. 302 S.

*99. Theodor Oelckers: Prinzeſſin Marie von Oldenhoff oder der ewige Jude. Leipzig 1844. 3 Bde.

100. Ahasver, der ewige Jude der Urzeit. Lebensbilder vergangener und gegenwärtiger Tage. 4 Bde. Deutſches Originalwerk. Mit Illuſtrationen. Leipzig und Meißen. O. J. (1844—46), 264, 247, 223, 328 S. 8.

101. Eugène Sue: Le Juif errant. Roman en X Volumes. Edition originale pour toute l'Alemagne. 8. Leipzig 1844/45. In Deutſchland Flut von Überſetzungen in Zeitſchriften und Buchausgaben. Beſte deutſche Überſetzung die von Dr. A. Diezmann. Leipzig 1844.

102. Parodie des ewigen Juden. Von Karl Philipon und Ludwig Huart, Herausgebern des Charivari. Aus dem Franzöſiſchen überſetzt von Friedrich Funk. Mit 300 Holzſchnitten von Cham. Frankfurt a. Main 1845. 316 S. 8. Die franzöſiſche Ausgabe war mir unzugänglich.

*103. L. Schefer: Der ewige Jude. In Tutti Frutti. Bd. IV. Leipzig 1845.

*104. Ahasverus, Der wahre ewige Jude. Regensburg 1845.

*105. Die Schreibtafel des ewigen Juden. Gotha 1845. 8.

106. Der ewige Jude oder die Geheimniſſe des Lebens. Von einem Ofener Schauſpieler. Scheint ungedruckt geblieben zu ſein. S. Lewald. Neues Europa. Heft XVI. S. 156.

*107. La Juive errante. 2 vol. in 8°. 1845—46.

*108. Carlſchmidt (eigentlich Carl Schmidt) dramatiſierte Sues Roman. S. „Der ewige Jude von Eugene Sue. Zwanzig Briefe an eine Dame." Herausgegeben von A. Nodnagel. Darmſtadt 1846.

149 S. 8. S. 120 ff. Vielleicht die Bearbeitung, die 26. 12. 1845, 4. 1. 1846 und noch dreimal in Leipzig aufgeführt wurde.

109. Chr. Kuffner: Ahasver, der ewige Jude. Eine Wanderung durch Jahrhunderte. Historischer Roman. 380, 286, 267 S. kl. 8. In „Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausgabe letzter Hand." Bd. XVI—XVIII. Wien 1846.

*110. Christian Kuffner: Die ewige Jüdin. Erzählende Schriften, dramatische und lyrische Dichtungen. Ausg. letzter Hand. Bd. XIX—XX. Wien 1847. kl. 8.

Le Juif-Errant. Name eines französischen Journals 1848. Champfleury p. 4.

111. August Thieme: Der ewige Jude. Gedichte. Berlin 1848. S. 77.

112. J. Georg Köberle: Der neue Thurm zu Babel oder Ahasver und seine Gesellen. Leipzig 1848. 2 Bde. 239, 224 S. kl. 8.

*113. Mondidier und Saint Ernest dramatisierten Sues Roman. Das Drama ward zuerst aufgeführt Juni 1849 auf dem Théâtre L'Ambigu-Comique.

114. Al. Jeitteles: Moderne Walpurgisnacht. Brünn 1848. S. 29.

*115. Isaac Löw Chronigk: Ahasverus. Morgenländisches Drama. 1849.

116. Freiligrath. Kreuzigung. In „Zwischen den Garben" 1849. Gesammelte Dichtungen. 6. Aufl. II, 126.

*117. Die Zeichen der Zeit. Ein Blick in die Zukunft. Aus den Urschriften dargelegt von Jos. Ahasverus. Aus dem Engl. übersetzt von Theoph. Assanda. gr. 8. (16 S.) Kassel 1849. (51 ?)

118. Eugène Scribe et M. de Saint-Georges: Le Juif errant; opéra en cinq actes, musique de F. Halévy. Aufgeführt 23. April 1852 in der Académie royale de Musique. Abgedruckt im Théatre de Eugène Scribe. XX. (Paris 1857), p. 261—311.

119. Levin Schücking: Die drei Freier. In dem Roman „Der Bauernfürst" 1851.

120. Joukoffsky: Der ewige Jude. Aus dem Russ. übersetzt. Oppeln 1883. 2. Aufl. Oppeln 1884. XII + 54 S. gr. 8. Entstanden 1852. S. Kirchl. Monatsschrift. Organ für die Bestrebungen der positiven Religion. Herausgegeben von G. Pfeiffer u. H. Jeep. Dritter Jahrgang. S. 174—179 „Über den ewigen Juden des russ. Dichters Joukoffsky. Von Geß.

121. *Alex. Dumas (père): Isaac Laquedam, 2 vols in-8°. 1853. Mir war nur zugänglich die deutsche Ausgabe. Isaac Laquedam. Großes Phantasiegemälde. Aus dem Französischen übersetzt. 2 Bde. 1853. 182, 268 S. Erschien unter Alexander Dumas Schriften. Neue Reihe. Herausgegeben von Ferdinand Heine und Dr. A. Diezmann. 1. und 2. Teil.

Dumas ſcheint ſeine Vorgänger benutzt zu haben. In meinem Beſitze befindet ſich folgender Brief Dumas':

Monſieur!

Avez vous trouvé La Ballade de Schubart Seriez vous aſſez bon comme vous me l'avez promis, de me faire paſſer Chez Meline à Bruxelles — une liſte des ouvrages Soit—en quoi ſoit en vers qui traitent du Juif Errant.

Veuillez agréer Monſieur l'aſſurance de mes Sentimens les plus diſtingués. Alex. Dumas. Samedi — 21. Août 1852.

122. Frederik Paludan-Müller: Ahasverus, den evige Jøde. In Sex Digte. Fjerde Udgave Kjøbenhavn 1883. S. 333—434. Geſchrieben Sommer 1853.

*123. Chronicles, ſelected from the originals of Cartaphilus, the Wandering Jew, embracing a period of nearly XIX centuries. Now firſt revealed to and edited by David Hoffmann, Hon. J. U. D. of Göttingen. In two ſeries, each of three volumes. London 1853.

124. Edouard Grenier: La mort du Juif-Errant. 1854. Oeuvres de Edouard Grenier. Paris 1895. I. Petits Poèmes. p. 1—59.

125. J. G. Fiſcher: Der ewige Jude. Gedichte. Zweite verm. Auflage. Stuttgart und Augsburg 1858. S. 188—191. (Erſte Aufl. 1854).

*126. Pierre Dupont: La légende du Juif-Errant, compoſitions et deſſins de G. Doré. Paris 1856. grand in-folio. 1862 Deuxième édition. Préface et notice bibliographique par Paul Lacroix (Bibliophil Jacob). Engl. Ausgabe The legend of the Wandering Jew. A ſeries of 12 deſigns by G. Doré, with explanatory introduction. London o. J.

127. Otto Girndt. Nero. Hiſtoriſche Tragödie in fünf Akten. Berlin 1856. 76 S. Als Manuſkript gedruckt.

128. Leonhart Wohlmut: Die Zerſtörung von Jeruſalem. Trauerſpiel in fünf Aufzügen. Dramatiſche Werke. III. Bd. Nürnberg 1857. 128 S.

129. C. J. Diepenbrock: Germania. Einfältig Schau-, Luſt- und Trauerſpiel. Philoſophiſch und Lyriſch in fünf Aufzügen. Mit einem Vorſpiel im Himmel. Frankfurt a. M. 1863. 219 S. 8. Neunter und letzter Auftritt. Haide an der deutſchen Nordſeeküſte. Donner und Blitz. Regen und Sturm (der ewige Jude tritt auf) Ahasverus S. 215—218.

130. Adolf Friedrich von Schack: Der ewige Wanderer. Gedichte 1866. In Geſammelte Werke (Stuttgart 1883), I, 447—49.

131. Seligmann Heller: Ahasverus. Ein Heldengedicht. Erſte Ausgabe 1865, = Die Wanderungen des Ahasver. 2. Aufl. (Ahasvers Schickſale bis zur Gegenwart fortſetzend). Leipzig 1868. XVI + 557 S. 8.

132. Robert Hamerling: Ahasver in Rom. Eine Dichtung in ſechs Geſängen. 1. Aufl. 1866. Von der 2. (1867) an mit einem Epilog an die Kritiker. 6. Aufl. Hamburg 1870. 8. Aufl. 1873 u.

öfter. 1885 erſchien eine Prachtausgabe, illuſtriert von E. A. Fiſcher-Cörlin.

133. Bernhard Giſeke: Ahasverus der ewige Jude. Berlin 1868. 140 S. 8.

134. Ferdinand Stolte: Fauſt. dramatiſches Gedicht in vier Theilen. Erſter Theil: Guttenberg. 2. Aufl. Leipzig 1860. Zweiter Theil: Richard und Coeleſta. 2. Aufl. Hamburg 1869. Dritter Theil: Ahasverus. Hamburg 1869. Vierter Teil: Fauſtina. Hamburg 1869.

In jedem dieſer Teile außer dem 2. tritt Ahasver auf.

135. Otto Franz [Genſichen]: Der Meſſias. Eine Trilogie. Berlin 1869.

Erſter Theil: Jeſus von Nazareth. Schauſpiel. 88 S. 8.

Zweiter Theil: Judas Iſcharioth. Trauerſpiel. 74 S. 8.

Dritter Theil: Die Zerſtörung Jeruſalems. Trauerſpiel. 84 S. 8.

136. Eduard Griſebach: Der neue Tanhäuſer. Berlin 1869. Darin XVIII. Fauſt und Ahasver. In 20. Aufl. S. 160—173.

137. Ludwig Eichrodt: Ahasver. In „Lyriſche Karikaturen" 1869 (?)

138. Karl Gutzkow: Die ewige Jüdin. In „Die ſchöneren Stunden. Rückblicke." Stuttgart 1869. S. 96—163.

*139. F. Lubojatzki: Der Papſtſpiegel oder Leben und Treiben der Päpſte bis auf unſere Zeit. Mit Anhang: Chronologie der Päpſte nach der Ordnung in der Baſilika zu St. Paul. 3 Bde. Dresden, o. J. (1870—72). gr. 8. Mit 19 chromolith. Tafeln.

Der ewige Jude und der Papſt S. 3—52.

Der ewige Jude in Jeruſalem. S. 196—221.

140. Hans Alexander Herrig: Jeruſalem. Leipzig 1874. gr. 8. V + 112 S. Zweite Ausgabe. Berlin 1884.

*141. Julius Bruck: Ahasver. Alter Sage neue Dichtung. Leipzig 1876.

*142. A. Hartmann: Schweizernovellen. 1877. Darin „Baron Ahasver."

143. Fritz Mauthner: Der unbewußte Ahasverus oder das Ding an ſich als Wille und Vorſtellung. Bühnen-Weh-Feſtſpiel in drei Handlungen. Mit verteutſchenden Anmerkungen von Heinrich Porges und Hans von Wolzogen. Nach berühmten Muſtern. Parodiſtiſche Studien. Stuttgart 1878. S. 85—93. Richard Wagner.

144. Rudolf Baumbach: Schuſter Ahasverus. 1878 (?)

*145. Ahasverus der ewige Jude. Eine wunderbare und gar erbauliche Hiſtorie. Urfahr-Linz. O. J. (1881). 48 S. kl. 8.

146. Carmen Sylva: Jehovah. Leipzig 1882. 84 S. kl. 8.

147. Fritz Mauthner: Der neue Ahasver. Roman aus Jung-Berlin. Dresden und Leipzig 1882. 2 Bde. 302, 332 S. 8.

S. Weſtermanns illuſtrierte deutſche Monatshefte. 26. Jahrg. Heft Nr. 307. Juni 1882. S. 407—10 von Fr. Sp[ielhagen] und das Gegenſtück: Iſraelitiſche Wochenſchrift für die religiöſen und ſozialen

Intereſſen des Judenthums. Herausg. M. Rahmer. XIII. Jahrg. (1882) Nr. 14 u. 15. „Typen aus der jüdiſchen Geſellſchaft." S. 106—107.

*148. M. P. Lavanſſière: La légende du Juif-Errant. Limoges, Paris 1884. Chapitre I—XV ein Roman, deſſen Held Ahasver iſt. p. 11—164.

*149. Den 80er Jahren gehört an ein ſtudentiſches Lied von Paul von Portheim, deſſen eine Strophe Rudolf Fürſt (Das lit. Echo. 15. Auguſt 1904. Sp. 1544) zitiert.

*150. A. Bierglas: Der ewige Jude. Ein Berliner Puppenſpiel. Demmin 1884.

*151. Theobald Kerner: Der neue Ahasver. Luſtſpiel 1885.

152. Arno Holz: „Ich fuhr auf purpurner Galeere . . ." Das Buch der Zeit 1885.

153. Richard Zoozmann: Der Troſt. Aus: Neue Dichtungen 1886.

154. Max Haushofer: Der ewige Jude. Ein dramatiſches Gedicht. In drei Theilen. Leipzig 1886. IX + 501 S. Beſprochen z. B. von Franz Muncker: Deutſche Dichtung, II. Bd. (1887) S. 122—23.

155. Karl Bleibtreu: Ahasver. Welt und Wille. Gedichte. Deſſau 1886. S. 28.

156. Karl Bleibtreu: Ahasver auf den Trümmern von Jeruſalem. Welt und Wille. Gedichte. Deſſau 1886. S. 158—162.

*157. A. Th. von Grimm: Meiſter Martin, dramat. Gedicht in 12 Bildern. Wiesbaden 1887.

158. Siegfried Reinhold (Pſeudonym für Georg Zapf) Fauſt's Jugend. Ahasvers Tod. Ein epiſch-lyriſches Gedicht in zwei Theilen. S. 15—20. Tachau 1888.

159. Hubert Müller: Ahasver am Hudſon. Lieder eines ausgewanderten Kurmärkers 1888. Gedichte (2. verm. Auflage der Lieder eines ausg. Kurmärkers). Berlin 1892. S. 60—61.

160. Adolf Wilbrandt: Der Meiſter von Palmyra. Dramat. Dichtung in fünf Aufzügen. Stuttgart 1889. 9. Aufl. 1902. 191 S. 8. Dazu W. v. Scholz: Der Meiſter von Palmyra und Ahasver. Beilage zur Münchener Allg. Zeitung 1902. Nr. 127. Jetzt in W. v. Scholz: Gedanken zum Drama. München 1905. S. 94—112.

Frz. Überſetzung von Beoſt und Zifferer.

161. Albert Gehrke: Ahasver. Mit der Diogeneslaterne. Satiriſche Streifzüge. Leipzig 1889. S. 100—102.

162. Karl Eſſelborn: Ahasver. Leipzig 1890. 52 S.

163. Ahasver: Ein Monolog von Ego. Zürich 1890. 8 S. 8.

164. Adolf H. Povinelli: Ahasverus in Tyrol. Poetiſche Erzählung. Wien und Leipzig 1890. 2. Aufl. 1892. 271 S.

165. Wolfgang Kirchbach: Die letzten Menſchen. Ein Bühnenmärchen in fünf Aufzügen. Dresden und Leipzig 1890. 118 S. 8.

*166. Hans Hanſen: (Pſeudonym für Hans Zimmer): Ein Ahasver der Liebe. Novelle 1890.

*167. Ernſt Freiherr Schilling von Cannſtadt: Ahasver, eine dramatiſche Handlung in fünf Aufzügen. War mir unerreichbar. Eſchelbach, der das Drama S. 23 beſpricht, wußte mir brieflich auch keine genauere Angabe über Druckort und Jahr zu geben.

168. Richard Zoozmann: Ahasver. Ein Moſaik aus allerhand Einfällen. In „Seltſame Geſchichten". Ein Liederzyklus. Zürich o. J. (1890 od. 91). S. 69—98.

*169. Ahasver: Ein Mahnruf in der Judenfrage. Danzig 1891.

170. Emil von Schoenaich-Carolath. Don Juans Tod. Erſchien zuerſt in Deutſche Dichtung, X. Bd. (April—Sept. 1891). S. 222—24. 236—39. Jetzt in „Dichtungen". 7. Aufl. Leipzig 1903. S. 105—132. Die Stelle, Venus — Ahasver — Don Juan — Fauſt betreffend, S. 127—129.

171. Der ewige Jude in Monte Carlo. Ein Wintermärchen von der Riviera. Dresden und Leipzig 1892. 111 S. 8. Verfaſſer iſt Franz von Königsbrun-Schaup.

172. Maurice Reinhold von Stern: Die Inſel Ahasvers. Ein epiſches Gedicht. Dresden und Leipzig 1893. 62 S. 8.

173. Ferdinand Avenarius: Lebe! 1. Aufl. 1893. 5. verb. Aufl. München. S. 14.

174. Albert Geiger: Ahasver. Ein Fragment. Entſtanden 1892. Im Wandern und Stehenbleiben. S. 203—225.

175. Auguſt Schmitz: Ahasverus oder der Weg zur Verſöhnung. Dramatiſche Dichtung. Leipzig 1893. 16 S. 8.

*176. O. Th. Angermann: Ahasverus. Dresden 1893.

177. Lewis Wallace: The prince of India 1894. Zugleich erſchien eine deutſche Überſetzung: Der Prinz von Indien oder der Fall von Konſtantinopel. Autoriſierte Überſetzung. Freiburg in Br. 1894. 2. Aufl. 1901. 2 Bde. 526 S. 572 S.

178. Paul Wilhelm (Pſeudonym für Wilh. Dworaczek): Aus Fauſt und Ahasver. Dramatiſches Fragment. Dämmerungen. Dresden und Leipzig 1894. S. 175—212. Mehr iſt nicht erſchienen. Gütige Mitteilung des Verfaſſers. Beſprochen z. B. von Hans Benzmann: Neue litterariſche Blätter. Mai 1894.

179. Hector Sylveſter: Das goldene Kleeblatt. Phantaſtiſche Komödie in einem Vorſpiele und vier Akten. Leipzig 1894. 191 S. 8.

180. Joſeph Seeber: Der ewige Jude. Epiſches Gedicht. Freiburg i. Br. 1894. 216 S. 8. 7. Aufl. 1899. Beſprochen z. B. von R. Weitbrecht: Blätter für lit. Unterhaltung 1895. I, 248/9.

Pfungſt: Neue lit. Blätter. März 1895. III, 160/161.

W. Kreiten. Stimmen aus Maria-Laach. 47. Bd. Freiburg 1894. S. 597—611.

Adolf Bartels: Kunſtwart 9. 373—74. (1896).

181. Herman Heyermans: Ahasver. Schauſpiel in einem Aufzuge. Einzig berechtigte Überſetzung aus dem Holländiſchen von

Paul Rachè. Sonderabdruck aus dem Magazin für Litteratur. 16 S. Jetzt auch bei Reclam Nr. 4615. (1904).

182. Johannes Lepsius: Ahasver, der ewige Jude. Mysterium in drei Aufzügen und einem Vorspiel. Leipzig 1895. 148 S. 8. Besprochen z. B. von A. Bartels. Kunstwart 9. S. 4. (1896).

A. Pfungst: Neue lit. Blätter. III, 160—161. (März 1895).

O. Harnack: Preuß. Jahrbücher 1895. 81. Bd. S. 368/9.

Friedrich Kummer: Blätter für lit. Unterhaltung. 1895. I, S. 28—29.

183. Carl Schottelius: Sigmar. Dramatisches Gedicht in drei Theilen. Dresden 1895. 124 S. 8.

*184. Victor Hardung: Ahasvera. 1895.

185. Felix Weingartner: Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama nebst dem Entwurf eines Mysteriums „Die Erlösung". Kiel und Leipzig 1895.

S. 101—140 Entwurf eines Mysteriums in drei Abtheilungen.

Die Erlösung.

I. Kain, an einem Abend. S. 103—111.

II. Jesus von Nazareth, an zwei Abenden. S. 112—133.

III. Ahasverus, an einem Abend. S. 134—140.

186. Paul Bornstein: Das Sonnenlied. Aus Ahasverus. Neue litterarische Blätter. Herausgegeben von Heinrich Stümcke. 4. Jahrgang. Nr. 1. Oktober 1895. S. 14—15.

187. Hans Eschelbach: Ahasver. Wildwuchs. Gedichte. Seit 2. Aufl. (1896) an. 4. verm. Aufl. Paderborn 1901. S. 141—45.

188. Hans Benzmann: Ahasvers Tod. Neue lit. Blätter. IV. 334. September 1896.

189. Gustav Renner: Skizzen zu „Ahasver". Entstanden 1896/97. Gedichte. Gesamtausgabe. Gr. Lichterfelde-Berlin 1904. S. 114 bis 121.

190. M. E. S.: Kains Schuld und ihre Sühne. Wort- und Tondichtung für die Schaubühne in 7 Teilen. München 1898.

I. Kain 1896. 58 S. II. Nimrud 1897. 58 S. III. Moses 1897. 63 S. IV. Ahas 1897. 67 S. V. Juda ben Salem 1898. 59 S. VI. Levi 1898. 59 S. VII. Ahasvers Erlösung. Mit dem Vorspiel: König Salomo im neuen Jerusalem. 103 S. + VI S. Nachwort. 1898. 8.

191. Adolph Rosée: Der sterbende Ahasver. Ein Stück Gegenwart in vier Akten und einer Vorrede. Berlin 1898. 164 S. gr. 8. (Entstanden großenteils schon 1890).

192. Johanna und Gustav Wolff: Ahasver. Titelzeichnung von Fidus. Berlin 1899. 102 S. gr. 8.

193. August Silberstein: Der verwandelte Ahasver. Poetische Glas- und Rauch-Bilder im St. Peterskeller zu Salzburg. Leipzig. O. J. (1899). 59 S.

194. Nina Meyke: Ahasver und andere Novellen. Berlin. O. J. (1900.)

195. Robert Jaffé: Ahasver. Roman. Berlin 1900. 422 S.

196. Carry Brachvogel: Götter a. D. Die Wiedererstandenen. Cäsaren-Legenden. Berlin 1900. S. 99—134.

197. Richard Dehmel: Ein Heine-Denkmal. Ausgewählte Gedichte. S. 87—93.

198. Wilhelm von Scholz: Das von Wilh. v. Scholz in seinem Aufsatz über den Meister von Palmyra und Ahasver S. 427 besprochene handschriftliche Fragment ist von ihm selbst. Gütige Mitteilung des Verfassers.

199. Otto Julius Bierbaum: Golgatha. Irrgarten der Liebe. S. 221—26.

200. Paul Sonnenkalb: Ahasver. Solospiel nach A. Klingemanns gleichnamigem Trauerspiel bearbeitet. In „Solospiele". Hgg. von Carl Friedr. Wittmann. 6 Bändchen. Reclam Univ. Bibliothek 3416. S. 5—12.

*201. J. Horst dramatisierte Hamerlings Ahasver in Rom. Aufgeführt in Hamburg. Vgl. Kunstwart XIV. I, 462. Rezension von Karl Strecker.

202. Peter Merwin: Der Tod des ewigen Juden. Dresden und Leipzig 1902. 90 S. 8. Rez. z. B. von Karl Hoffmann: Die schöne Literatur 1904. Nr. 6. Sp. 107—108.

203. Gustav Renner: Ahasver. Eine Dichtung. Leipzig 1902. 120 S. 8.

204. Willi Soendermann: Ahasver, der ewige Jude. Tragödie in 5 Akten. Dresden und Leipzig 1902. 134 S. 8. Rez. z. B. von Max Koch: Die schöne Literatur 1904. Nr. 12. Sp. 217.

205. Wolfgang Madjera: Ahasver. Eine Tragödie in fünf Aufzügen. Wien. O. J. (1903). 157 S. 8. Rez. Max Koch: Die schöne Literatur 1904. Nr. 12. Sp. 217.

206. Fritz Lienhard: Ahasver. Tragödie. Stuttgart 1903. 63 S. 8. Rez. Max Koch: Die schöne Literatur 1904. Nr. 12. Sp. 217—18.

207. Heinrich Bulthaupt: Ahasver. Musikdrama in einem Vorspiel und drei Akten. Die Musik. III. Jahr. 1903/04. Heft 19. IV. Quartalband. S. 23—38. Heft 21. S. 187—210. Auch als Buch erschienen Oldenburg 1904. 58 S. Tardels Angabe in seinen Studien zur Lyrik Chamissos S. 44 „Bulthaupt-d'Albert, Ahasver. Opern-Mysterium" ist falsch. D'Albert hat keine Musik dazu geschrieben. Gütige Mitteilung Bulthaupts.

208. Albert Kachellek: Ahasver und Bonaparte. Romantisch-historisches Drama in sechs Bildern. Dresden 1904. 142 S. 8.

209. Ahasvers Erwachen, für Chor, Soli und Orchester. Musik von Friedrich Hegar. Text von Adolf Frey.

*210. Rudolf Fürst erwähnt Sp. 1546 ein lyrisches Gedicht des tschechischen Dichters Machar, das Ahasver als Apostel des Lebens feiert. Blieb mir unzugänglich.

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg, S.-A.

Probefahrten

Erſtlingsarbeiten aus dem Deutſchen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köſter

Siebenter Band

Die

Inſzenierung des deutſchen Dramas

an der Wende des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts

Ein Beitrag zur älteren deutſchen Bühnengeſchichte

von

Carl Hermann Kaulfuß-Dieſch

R. Voigtländer's Verlag in Leipzig, 1905

1627

Dem Andenken meines Vaters

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit ging von Herrn Professor Albert Köster aus; bei ihrer Anfertigung wurde ich von den Verwaltungen der Universitätsbibliothek und der Stadtbibliothek zu Leipzig, der Königlichen Bibliotheken zu Berlin und Dresden, der Stadtbibliothek zu Breslau, der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel und der Herzoglichen Bibliothek zu Altenburg aufs dankenswerteste unterstützt. Ferner bin ich Herrn Dr. Conrad Höfer in Coburg für verschiedene wertvolle Hinweise zu Dank verpflichtet. Endlich habe ich Herrn cand. jur. Mosebach für freundliche Beihilfe bei der Herstellung der Zeichnung zu danken.

Inhalt.

Einleitung.

Seite

§ 1. Das geistliche Schauspiel 2
§ 2. Das Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts 5
§ 3. Das Schuldrama 11
§ 4. Das Meistersängerdrama 15

Erster Teil.

Die Englischen Komödianten und Herzog Heinrich Julius von Braunschweig.

A. Allgemeines.

§ 5. Das Erscheinen der Englischen Komödianten 29
§ 6. Die altenglische Bühne 30
§ 7. Die Englischen Komödianten in Deutschland und ihr Repertoir. . . 33
§ 8. Kritik der Quellen 46
§ 9. Verschiedenheit der Leistungen infolge der Abhängigkeit von den gegebenen Verhältnissen. Spiellokal 55

B. Die Bühne der Englischen Komödianten.

§ 10. Das Ottonium in Kassel und Spencers Bühne in Regensburg . . . 58
§ 11. Analyse der „Esther" 59
§ 12. Die Korrespondsion der Bühnenfelder 65
§ 13. Doppelbühne oder Standorte? 75
§ 14. Die Oberbühne als Orchester 76
§ 15. Dekoration und Inventar; Galerien, Aus- und Eingänge, Nebenräume; Versenkung 78

C. Die Bühne des Herzogs Heinrich Julius.

§ 16. Allgemeines 84
§ 17. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Erste Gruppe: Ehebruchs- und Wirtshausdramen 87
§ 18. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Zweite Gruppe: Die übrigen Dramen 91
§ 19. Die Ausstattung der Bühne 105

Seite

D. Die Darstellung.

§ 20. Allgemeines. Pracht der Kostüme und Naturalismus der Darstellung 106
§ 21. Die komische Figur. (Bouset—Pickelhering) 109
§ 22. Die Teufelsfigur 130
§ 23. Die äußere Erscheinung der Darsteller 134
§ 24. Die theatralischen Ausdrucksmittel und die dramatische Situation . 139
§ 25. Die rein mechanischen Ausdrucksbewegungen und die seelischen Affekte 142
§ 26. Das Zusammenspiel 152

Zweiter Teil.

Jakob Ayrer.

A. Allgemeines.

§ 27. Die Chronologie der Dramen Ayrers 159

B. Die Bühne.

§ 28. Die Hans Sachs-Bühne im Bamberger Drama 165
§ 29. Die Ausbildung des Bühnentypus unter dem Einfluß der Englischen Komödianten 167
§ 30. Ayrers „Pelimperia" und Kyds „Spanish Tragedy" 169
§ 31. Das neutrale Aktionsfeld (Bühne und Brücke) 175
§ 32. Die Standorte der Meistersängerbühne 184
§ 33. Die Zinne 193
§ 34. Das Loch 198
§ 35. Die Ausstattung der Bühne 200
§ 36. Die Zugänge zur Bühne. Die Bühne Jakob Ayrers und das Schuldrama 205

C. Die Darstellung.

§ 37. Das Bamberger Drama 207
§ 38. Der englische Narr 210
§ 39. Teufel, Riesen und Zwerge, Halbmenschen und Tiere 217
§ 40. Die äußere Erscheinung der übrigen Personen 220
§ 41. Die schauspielerischen Qualitäten und das Zusammenspiel 222

Anhang I. Einige andere Dramatiker aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die den Einfluß der Englischen Komödianten verraten 228

Anhang II. 233

Folgende Abkürzungen sind in dieser Arbeit verwendet:

E.K. = Englische Komödianten. | V.B. = Vorderbühne.
H.J. = Heinrich Julius. | H.B. = Hinterbühne.

Einleitung.

Die nachfolgende Unterſuchung behandelt eine der dunkelſten und unerfreulichſten Perioden in der Geſchichte des deutſchen Dramas. Wir müſſen in bedauerliche Tiefen der Roheit und des Ungeſchmacks hinabſteigen, um die hiſtoriſch bedeutſamen Werte herauszuholen. Am Ende des 16. Jahrhunderts brach die Flutwelle der Engliſchen Komödianten über Deutſchland herein und bewirkte eine völlige Umgeſtaltung des deutſchen Schauſpiels. Der literariſche Unwert der Produktion in dieſer Epoche iſt die Urſache, weshalb die Forſchung, die die Darſtellungskunſt gegenüber der Dichtung ſelbſt ſtets nur als etwas Sekundäres betrachtete und vor allem an Miedings Tätigkeit, die der große Dichter ſo ſinnig zu würdigen wußte, achtlos vorüberging, die äußere Bühnentechnik der engliſchen Komödianten ſtets nur oberflächlich und nebenſächlich behandelte, ſo daß ſich gewiſſe Irrtümer einſchleichen und von einem zum andern forterben konnten; und doch iſt die Kenntnis dieſer Zeit für das Verſtändnis der ſpäteren unerläßlich; haben wir doch gerade in ihr die erſten Anfänge des modernen Theaters zu ſuchen. Es iſt jedoch nötig, vorher einen Blick auf die Entwicklung der Bühnenverhältniſſe in Deutſchland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts zu werfen.

§ 1. Das geistliche Schauspiel.

Eine fortlaufende Tradition des antiken Theaters hat sich im Mittelalter nicht erhalten. Wohl las man eifrig die Komödien des Terenz in den Klosterschulen, doch dachte niemand an eine dramatische Darstellung derselben; auch Hrotsuith hat ihre Stücke nur als Lesedramen geschrieben. Das mittelalterliche Drama ist in seinen beiden Erscheinungsformen, dem geistlichen Schauspiel[a]) und dem volkstümlichen Fastnachtsspiel, ganz aus sich selbst heraus entstanden, aus den kirchlichen Kultformen und aus den Bräuchen der Volksbelustigungen. Die Entfaltung des dramatischen Elements in der Kirche ist naturgemäß begründet in dem Bestreben, den Gottesdienst so anschaulich wie möglich zu gestalten. In den liturgischen Wechselgesängen liegen die ersten Anfänge. In den lateinischen Osterfeiern des 11. Jh.s hat man die ältesten Spuren des geistlichen Dramas erblickt[b]). Die Weihnachtsliturgie erfuhr eine ähnliche dramatische Ausgestaltung. Eigentliches dramatisches Leben zeigen jedoch erst die Dreikönigsspiele. Sie bringen durch Einführung des bösen Prinzips in der Person des Herodes das Gegenspiel und damit die Grundbedingung der Dramatik; an den Hof des Königs knüpfen sich die ersten Anfänge selbständiger Erfindung und die ersten Spuren der Komik; und vor allem erscheint in diesen Spielen zum erstenmal das szenische Prinzip, das im ganzen Mittelalter herrschend wurde, das Prinzip der Standorttechnik. Zwei Orte waren in den Dreikönigsspielen nötig; Jerusalem mit Herodes, und Bethlehem mit der heiligen Familie. Die beiden Seiten des Altars stellten diese beiden Orte dar; durch feierliches Herumgehen um den Altar wurde die Reise von Jerusalem nach Bethlehem angedeutet. War so einmal der Anfang gemacht, so ging die weitere Entwicklung schnell vorwärts. Das Stoffgebiet erweitert sich, die streng liturgischen Osterfeiern werden zu Osterspielen mit mannigfacher Szenenfolge, die Zahl der Standorte wächst, Prophetenspiele, Marienmirakel, eschatologische Dramen lösen sich vom Oster- und

[a]) Vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I, 1—4. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels im Mittelalter (Lipps u. Werners Beitr. z. Aesthetik IV, Hamb. u. Leipz. 1898).

[b]) Lange, Lateinische Osterfeiern (München 1887). Vgl. auch Froning, Das Drama des Mittelalters I, S. 13 ff. (D. N. L. 14).

Weihnachtszyklus los, die Mauern der Kirche werden zu eng, das Drama strebt hinaus zu immer reicherer Entfaltung [a]). Die Volkssprache dringt immer mehr ein und verdrängt aus den Textworten völlig das Lateinische, das sich nur noch in den szenischen Anweisungen hält. Die Spiele schwellen zu einem enormen Umfange an und werden auf mehrere Tage verteilt; die Zahl der Mitspielenden steigt ins ungemessene. Der Name „Mysterien" bürgert sich für die geistlichen Schauspiele ein. Inhaltlich überwiegt die Passionsgeschichte und absorbiert schließlich alle andern Stoffgebiete. Die Mysterien werden zu großartigen Schaustellungen, zu denen das Volk meilenweit aus der Umgebung zusammenströmt. Die Darstellungen beginnen mit der Erschaffung der Welt und endigen mit der Auferstehung Christi. Der ganze Apparat der christlichen Mythologie, Himmel und Hölle, wird aufgeboten, und neben Gottvater erscheint der Salbenkrämer, der von seinem Weibe verprügelt wird, weil er den drei Marien die Spezereien zu billig verkauft hat.

Dem allem liegt das szenische Prinzip der Standorte, das schon die Dreikönigsspiele zeigten, zugrunde. Es bildet sich in der Verteilung der Standorte auf der Bühne ein bestimmter Typus heraus. Das Aktionsfeld zerfällt in drei Teile, auf denen die Standorte in Himmel, Welt und Hölle untergebracht sind. Der Himmel ist über die beiden andern Teile erhöht und bisweilen sogar durch Vorhänge verschließbar [b]). Bei der Aufführung des Luzerner Osterspiels auf dem Marktplatze diente als Himmel der Balkon eines Hauses an der Schmalseite des Marktes [c]). Für die Standorte sind die verschiedensten Bezeichnungen gebräuchlich: locus, castrum, palatium, Platz, Hof, Ort, Burg, Scena usw. Die Bezeichnung „Stand" wird im 15. und 16. Jh. besonders häufig angewendet. Unter „Brücke" ist dagegen das ganze Bühnengerüst zu verstehen; in Luzern sind auch die Gerüste für die Zuschauer als Spektantenbrücken bezeichnet. Die Bühnenstände bleiben auf dem Aktionsfelde während des ganzen

---

[a]) Das erste Spiel, dessen Aufführung außerhalb der Kirche unter freiem Himmel stattfand, ist das Rigaer Prophetenspiel vom Jahre 1204. Vgl. Creizenach I, S. 70.

[b]) Vgl. Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama S. 31—32 (Wiener Sitzungsberichte, phil.-hist. Kl., Bd. 134).

[c]) Leibing, Die Inszenierung des zweitägigen Luzerner Osterspiels vom Jahre 1583 durch Renwart Cysat (Elberfeld 1869).

Stückes, oder bei mehrtägigen Spielen während des ganzen Tages. In feierlichem Aufzuge unter dem Gesange geistlicher Lieder beziehen die Darsteller ihre Standorte und verlassen sie ebenfalls in geschlossener Prozession erst wieder am Ende des Stückes.

„Innerhalb des Zeitraums vom 11. bis 15. Jh. kommt keine Bühne vor, die, der Bühnenstände entbehrend, in ihrer ganzen Ausdehnung für verschiedene Szenen verschiedene Örtlichkeiten darstellt" (Heinzel, Beschreibung d. geistl. Schauspiels, S. 8). Doch ist der Übergang zur Neutralbühne des 16. Jh.s in den Mysterien zu erkennen in dem mittleren Ort oder Kreis auf der Bühne, der verschiedenen Zwecken dienen und so nach Bedarf verschiedene Örtlichkeiten vorstellen konnte[a]). Die Bühnenstände waren dekorativ ausgestattet; dieser mittlere Ort mußte seiner Natur nach dekorationslos sein.

Eine Anzahl Bühnenpläne aus dem 16. Jh. geben uns über die szenische Einrichtung der Mysterien Aufschluß; so die Zeichnung, die dem Donaueschinger Passionsspiel beigeheftet ist (reprod. bei Könnecke, Bilderatlas [2] S. 89), und vor allem Renwart Cysats Plan des zweitägigen Luzerner Osterspiels (reprod. bei Leibing a. a. O.).

Die Aufführung trug im Anfang den Charakter feierlicher, psalmodierender Rezitation; von Kostümen und darstellerischer Kunst konnte bei den liturgischen Feiern noch keine Rede sein. Bald jedoch fing auch hier die Entwicklung an. Das erste waren traditionelle Attribute, durch die die Darsteller in ihrer Rolle kenntlich waren; Friedenspalmen der Engel u. dergl. Sehr bald traten Kostüme ein, und mit der Komik, die sich in den Spielen breit machte, trat die Darstellung an die Stelle der Rezitation. Bereits 1170 klagt Herrad von Landsberg darüber, daß in die geistlichen Spiele Possenreißerei und unziemlicher Scherz eingedrungen sei[b]). Welch peinlicher Naturalismus schon in diesen Anfangszeiten beliebt war, sieht man daraus, daß dieselbe Herrad sich darüber aufhalten konnte, daß das Wochenbett der heiligen Jungfrau vorgeführt wurde, und Gerhoh von Reichersberg sich beschwerte, daß in den Kirchen das Geschrei des Jesusknaben zu hören sei[c]). Auf Requisiten und szenische Effekte, auf dekorative Ausstattung der

---

[a]) Creizenach I, S. 167.
[b]) ibid. I, S. 64.
[c]) ibid. I, S. 101.

Bühnenstände, auf glänzende Aufzüge und farbenprächtige Kostüme, auf naturgetreue und lebensvolle Darstellung wurde in der Folgezeit immer größerer Wert gelegt. Durch archivalische Quellen, zeitgenössische Berichte, Dirigierrollen, Requisitenverzeichnisse, Kostenrechnungen und Verordnungen, vornehmlich aber durch die Aufzeichnungen Renwart Cysats aus Luzern, die Brandstetter und Leibing veröffentlicht haben, sind wir hierüber genau unterrichtet, so daß wir unter Zuhilfenahme der zahlreichen ausführlichen Bühnenanweisungen der erhaltenen Texte und der Textworte selber ein anschauliches Bild des geistlichen Schauspiels entwerfen können; eine Aufgabe, die von Heinzel in seiner „Beschreibung des geistlichen Schauspiels" in abschließender Weise gelöst worden ist.

§ 2. Das Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts.

Für den Ursprung des Fastnachtspiels, dieses andern Zweiges der mittelalterlichen Dramatik, fließen die Quellen nicht so reichlich und sicher wie für das geistliche Drama. Sie sind z. T. bei den alten Spielleuten, teils bei den Narrenfesten der Kleriker und den Fastnachtsumzügen der Zunftgesellen zu suchen; eine nicht geringe Gruppe endlich ist als direkte Ableger der geistlichen Spiele zu betrachten. Die Kellersche Sammlung altdeutscher Fastnachtsspiele ist sehr geeignet, das Urteil irrezuführeu, da sie eine große Anzahl Stücke enthält, die überhaupt keine Fastnachtsspiele sind (Frau Jutta usw.), und die Spiele aus den verschiedensten Gegenden bunt zusammengewürfelt hat. Erst unter genauer Berücksichtigung der richtenden und ordnenden Kritik, die Lier[a]) und Michels[b]) unternommen haben, ist es möglich, die Sammlung mit Erfolg zu benutzen. Michels hat eine Anzahl aus Österreich stammender Stücke als Abkömmlinge des geistlichen Dramas, als eine Art komischer Mysterien erklärt. Hierher gehört vor allem das große Neithartspiel (Keller Nr. 53), das völlig mit den „Ständen" der großen

---

[a]) Lier, Studien zur Geschichte der Nürnberger Fastnachtsspiele (Leipz. 1889).

[b]) Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele (Quellen u. Forschungen Bd. 77, Straßb. 1896).

Myſterien arbeitet. Eine Reihe der Keller unbekannt gebliebenen Sterzinger Spiele des Vigil Raber[a]), die noch nicht, wie die ſpäteren Stücke dieſer Sammlung, den Nürnberger Einfluß zeigen, gehört ebenfalls hierher. Auch die Spiele der Zirkelbrüder in Lübeck ſind hier anzuſchließen. Für uns kommen nur die Nürnberger Spiele in Betracht, da ſie allein für die Weiterentwicklung des Dramas von Bedeutung ſind.

Unſere Quellen führen nicht über das 15. Jh. hinaus[b]). Die älteſten Faſtnachtsſpiele der Kellerſchen Sammlung ſind weiter nichts als Einleitungen zu einem Tanze. Die „Faſtnachtsrotten", Geſellſchaften von jungen Burſchen, die ſich zur Aufführung von ſolchen Tänzen und Spielen zuſammengetan hatten, zogen vermummt in den Häuſern und Wirtsſtuben umher, ſtellten ſich in einer Reihe auf, der „Einſchreier" (Precurſor) leitete das Spiel ein, und die Spieler ſagten ihre Sprüche her: wer am meiſten Glück in der Liebe habe, wer der größte Narr ſei, und dergleichen Plattheiten mehr; zum Schluß ſprach der Ausſchreier eine Art Epilog, und die Spieler ſchloſſen ſich zu einem Tanze zuſammen. Von ſzeniſchem Apparat iſt natürlich keine Rede. Michels nennt dieſe Art der Faſtnachts-

---

[a]) Sterzinger Spiele nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. Hrsg. von O. Zingerle, Wiener Neudrucke Nr. 9 u. 11 (Wien 1886).

[b]) Daß jedoch der Brauch der Faſtnachtsſpiele viel weiter zurückgeht, iſt durch mancherlei Zeugniſſe ſicher belegt (vgl. Creizenach I, S. 379 ff.). Aus Frankreich und England ſind aus dem 13. und 14. Jh. Texte erhalten. Bei den Spielleuten ſind wohl die erſten Anfänge zu ſuchen. Gebärdenſpiel und Stimmwechſel wurden nachweislich beim Vortrag angewandt, Koſtüme beim Einzelvortrag ſind ſicher bezeugt. Ob ſich hier eine Unterſtrömung klaſſiſchen Einfluſſes, ein Nachwirken des römiſchen Mimus, wie es Dieterich für die Pulcinellamaske der italieniſchen Volkskomödie nachzuweiſen ſucht (Albr. Dieterich, Pulcinella, S. 233 ff.), geltendmacht, läßt ſich nicht mit Sicherheit nachweiſen, iſt jedoch als möglich anzunehmen. Dramatiſche Betätigung der Spielleute in Form von Marionettenſpielen iſt ſchon aus früheſter Zeit mehrfach belegt; als älteſtes Zeugnis kann eine Zeichnung der Herrad von Landsberg im „hortus deliciarum" gelten (reprod. bei Schultz, Höfiſches Leben ² I, S. 153). Aus ſpäterer Zeit ſei die Beſchreibung eines Puppentheaters, Himmelreich genannt, erwähnt, die Murner in ſeiner „Narrenbeſchwörung" gibt (Ausg. von Spanier, Abſchn. 59, S. 185). Belege für Puppenſpiele in Nürnberg bei Hampe a. a. O. II, Nr. 30 u. 37. Von beſonderer Bedeutung ſind die Schwerttänze der Bürgersſöhne (vgl. Creizenach I, S. 409—410) und das Schembartlaufen der Fleiſchergeſellen in Nürnberg, womit dramatiſche Darſtellungen verbunden waren (Spuren von Dekoration und traditionellen Requiſiten bei dieſen Schembartſpielen mitgeteilt bei Hampe, a. a. O. S. 15 Anm. 1).

ſpiele die Revueform; in Hans Sachs' „Hofgeſind Veneris" und Gengenbachs „Zehn Altern" finden wir ſie noch unberührt von ſpäteren Einflüſſen.

Die gleichfalls beliebte Form der Gerichtsſitzung ſchließt ſich hier unmittelbar an. Die Gleichzahl der Verſe reſp. ihre ſymmetriſche Verteilung auf die einzelnen Rollen, die ſchon bei der Revueform charakteriſtiſch war, iſt in dieſen Spielen ein Kriterium für das Alter. Man darf dieſe Gruppe wohl als Ableger der mittelhochdeutſchen Streitgedichte betrachten, die man ſo oft als die Grundlagen des weltlichen Dramas überhaupt betrachtet hat. Auf dieſer zweiten Stufe ſteht in techniſcher Hinſicht nicht nur das vielgenannte Stück „Des Turken Vasnachtſpil" (Keller, Nr. 39), ſondern auch eine Reihe von den erſten Stücken des Hans Sachs, wie „Juno und Jupiter", „Die Göttin Pallas" u. a.

Von einer ſzeniſchen Einrichtung iſt bei dieſen Spielen ebenſowenig die Rede wie bei den Stücken der Revueform; ſie ſind immer noch ein Mittelding zwiſchen Rezitation und wirklicher dramatiſcher Darſtellung. Ein Stuhl, ein Stock, ein Schwert iſt alles, was zur Aufführung nötig iſt. Auf die gemalte Stube, die eine Anweiſung in des Türken Faſtnachtsſpiel verlangt, iſt nicht viel Gewicht zu legen: unbedingt notwendig zur Aufführung iſt die Dekoration nicht, und man wird ſich daher auch wenig Kopfzerbrechen darum gemacht haben. Das einzige dramatiſche Element iſt das Koſtüm, und das war ja durch die Faſtnachtsmummereien, im Zuſammenhang mit denen die Stücke aufgeführt wurden, von ſelbſt gegeben. Zahlreiche bildliche Darſtellungen, die uns erhalten ſind, geben einen Begriff davon[a]).

Indeſſen blieb man doch ſchon im 15. Jh. nicht auf dieſer Stufe ſtehen. Es finden ſich auch nach Ausſcheidung der nicht nach Nürnberg gehörigen Stücke ſchon eine große Anzahl von Spielen, die eine vollkommen dramatiſche Situation zur Darſtellung bringen, namentlich diejenigen, als deren Verfaſſer Hans Folz angeſehen werden darf. In dieſer dritten Gruppe macht ſich die Satire gegen dumme Bauern und böſe Weiber ſchrankenlos breit, und die Zote erhebt ſich, wie Creizenach ſagt, zu einer geradezu pantagrueliſchen Ungeheuerlichkeit.

---

[a]) Vgl. beſonders die Zeichnungen zu Pamphilus Gengenbachs Spielen, Könnecke, Bilderatlas[2] S. 91 f.

Szeniſch bieten auch dieſe Spiele prinzipiell zunächſt nichts Neues. Auch ſie werden zum Teil noch in Wirtsſtuben und Privathäuſern aufgeführt, erſcheinen jedoch auch ſchon auf offenem Markte. Für ſolche Aufführungen unter freiem Himmel wurde ein hölzernes Gerüſt, die „Brücke", aufgeſchlagen. Belege aus andern ſüddeutſchen Städten als gerade aus Nürnberg ſind aus dem 15. Jh. mehrfach vorhanden[a]; ein Nürnberger Ratserlaß vom 14. Februar 1517 ſagt:

> Den jenen, ſo morgen ain vaßnachtſpil vor dem rathaus halten werden, ſoll man vergönnen, etlich ſchranken von der pan ze füren und ain prucken darauf zu machen[b].

Von weiteren ſzeniſchen Einrichtungen iſt jedoch nicht die Rede. Ungeachtet des Fortſchrittes in der inneren Technik, des Hervortretens des darſtelleriſchen vor dem rezitatoriſchen Moment, des Auf- und Abtretens der Perſonen während des Stückes, der Einteilung in mehrere Szenen, findet die Aufführung auf der jeder Dekoration entbehrenden Bühne ſtatt. Die Bühne iſt völlig neutral, und unbekümmert um den durch die Handlung bedingten Szenenwechſel bleibt es der Phantaſie der Zuſchauer überlaſſen, ſich die zur Handlung gehörige Szene hinzuzudenken. Wir können uns die Verhältniſſe gar nicht einfach genug vorſtellen; ein komplizierter Apparat hätte ja auch dieſen halb improviſierten, in toller Laune hingeworfenen Nichtigkeiten kaum entſprochen.

Trotzdem zeigt ſich innerhalb dieſes prinzipiell feſtgehaltenen engen Rahmens eine bedeutſame Weiterentwicklung. In dem Spiel vom Kaiſer und dem Abt (Keller, Nr. 22), wie in verſchiedenen andern, tritt eine wohl von den Myſterien entlehnte, jedoch von ihnen weſentlich verſchiedene Standorttechnik auf. Im Gegenſatz zu den feſten Standorten des geiſtlichen Schauſpiels, die ſzeniſch ausgeſtattet, zum Teil über den Bühnenplan erhöht ſind und während des Stückes nicht verändert werden (Standorte, wie ſie im großen Neithartſpiel vorliegen), möchte ich die Technik bei den Faſtnachtsſpielen die Technik der gelegentlichen Standorte nennen. Die Bühne iſt zunächſt neutral, und erſt in dem Augenblicke, in dem mehrere Standorte nötig ſind, werden ſie durch einfache Gruppenabteilung der Perſonen hergeſtellt, um dann wieder dem einfachen, neutralen

---

[a] Creizenach I, S. 425.

[b] Hampe, Entwicklung des Theaterweſens in Nürnberg (Nürnb. 1900), S. 230.

Bühnenfelde Platz zu machen. Das Spiel von dem Kaiſer und dem Abt beginnt nach dem Prolog des Precurſors mit der Ratsverſammlung, in der der Kaiſer dem Abt die bekannten drei Fragen vorlegt. Dann kommt die ſzeniſche Bemerkung: „Der apt get zu ſeim prior, der hieß her Loi.“ Der Prior rät, man möge ſich an den klugen Kloſtermüller wenden.

Der apt dicit: „So gee und bring den mulner her.“

Der Prior geht zum Müller und bringt ihn vor den Abt. Der Müller verſpricht, die Fragen zu löſen. Die ſzeniſche Bemerkung lautet:

Nu ſitzt der mulner auf das wegenlein, ſo ziehen in die pauren in die ſtuben fur den keiſer.

Hier löſt nun der Bauer die Fragen in der bekannten Weiſe, und das Stück ſchließt mit einem Tanz. Danach dankt der Ausſchreier dem Wirt, in deſſen Stube das Spiel vor ſich ging, für die wohlwollende Aufnahme.

Wir ſehen alſo, daß es das Faſtnachtsſpiel zu einer geordneten Zeitvorſtellung noch nicht gebracht hat. Das Stück ſpielt in einem Zuge über acht Tage hinweg. Was die Raumvorſtellung betrifft, ſo müſſen wir annehmen, daß die Darſteller in geſchloſſenem Zuge auftreten und ſich auf drei Standorte verteilen: 1. der Kaiſer und ſeine Räte, 2. der Prior, zu dem nachher der Abt tritt, 3. der Müller. Die Bauern, die den Müller zum Kaiſer bringen, ſtellen ſich jedenfalls von Anfang an hinter dem Prior auf. Während nun die Standorte in den Myſterien während des ganzen Stückes bleiben, auch wenn die Perſonen, die ſie urſprünglich innehatten, nicht mehr da ſind, ſo exiſtiert hier mit dem Augenblick, wo der Müller ſeinen Stand verläßt, dieſer durch kein äußeres Kennzeichen ausgeſtattete Standort als ſolcher überhaupt nicht mehr; und nachdem der Müller nach der Stube des Kaiſers gefahren iſt — unter der Stube werden wir uns nicht mehr vorſtellen dürfen als bei der analogen Stelle in des Türken Faſtnachtsſpiel —, ſind die Standorte überhaupt verſchwunden, und an ihre Stelle iſt die einfache Neutralbühne getreten, auf der die letzte Szene ſpielt und der Tanz das Stück abſchließt.

In dieſem Spiele iſt bemerkenswert, daß es außer Tiſch und Stühlen als Requiſit einen Wagen verlangt, jedenfalls nur einen kleinen Handwagen, den eben die Bauern bequem ziehen konnten,

womit zugleich durch den Gegensatz der stolzen Absicht, zu Wagen vor dem Kaiser zu erscheinen, und der Armseligkeit des Transportmittels ein komischer Effekt erzielt werden soll. Auch Kostümwechsel ist nötig: der Müller erscheint erst im Bauernkleid, dann in der Kutte des Abts. So zeigt das Fastnachtsspiel am Ende des 15. Jh.s schon eine ziemlich hohe Stufe dramatischer Entwicklung. Sahen wir die Mysteriendichter aus Überfülle an dem zu verarbeitenden Stoff ihre Zuflucht zu einer neben den festen Standorten gebrauchten Neutralbühne nehmen, so beobachten wir bei den Fastnachtsspielen aus denselben Bedingungen die umgekehrte Erscheinung, nämlich die Ausbildung einer von den Mysterien entlehnten, wenn auch selbständig umgebildeten Standorttechnik; wir finden also bei den beiden Erscheinungsformen des ältesten deutschen Dramas eine gegensätzliche Entwicklung, die im Grunde genommen auf derselben Ursache beruht.

Diese beiden Grundtypen des ältesten deutschen Dramas, das geistliche Schauspiel und das volkstümliche Fastnachtsspiel, blühten das ganze Mittelalter hindurch. Das geistliche Drama starb im 16. Jh. ab, ohne daß eine dichterische Individualität sich gefunden hatte, die aus der Gattung heraus ein Kunstwerk hätte schaffen können. In Sachsen und im übrigen Deutschland durchschnitt ihm die Reformation den Lebensnerv; in der Schweiz hielt es sich in den katholischen Teilen bis in den Anfang des 17. Jh.s und erlebte im Luzerner Osterspiel eine letzte und höchste Ausgestaltung; in den protestantischen Teilen verschmolz die alte Form mit dem neuen Elemente des Humanismus zu einem protestantisch-humanistischen Volksdrama, das, teils sich dem deutschen Schuldrama nähernd (Sixt Birck), teils von den Mysterien so gut wie gar nicht unterschieden (Boltz, Ruf), das ganze 16. Jh. hindurch in Blüte stand und bis nach dem Elsaß und nach Süddeutschland seine Kreise zog und teilweise im Meistersängerdrama aufging, aber im 17. Jh. der Schulkomödie, dem Jesuitendrama und den Wandertruppen weichen mußte[a]). Auf dem Boden des Fastnachtsspiels erwuchs das Meistersängerdrama, das mit seinem Hauptvertreter Hans Sachs als letzte Blüte mittelalterlicher Kunstform in die neue Zeit hineinragt. Bevor

---

[a]) Vgl. bes.: Weller, Das alte Volkstheater in der Schweiz (Frauenfeld 1869). Baechtold, Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (Frauenfeld 1892), S. 247—400. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, S. 312—351.

jedoch dieſer Zweig der Dramatik in Nürnberg ſeine höchſte Ausbildung erlangte, ſetzte eine neue, aus dem Geiſte der neuen Zeit heraus geborene Gattung ein, nämlich das proteſtantiſche Schuldrama.

§ 3. Das Schuldrama.

Der Humanismus gab die Form her, die Reformation erfüllte ſie mit ihren neuen Ideen; beide Elemente verſchmolzen im deutſchen Schuldrama[a]) zu einer harmoniſchen Einheit. Die Form ſtammt aus Italien. Hier feierte das klaſſiſche Drama der Römer, das bis dahin nur zur Lektüre gedient hatte, ſeine Auferſtehung als Bühnendichtung. Die Fabel von dem Rezitator Calliopius, der zu der pantomimiſchen Darſtellung der Komödien des Terenz den Text geſprochen habe[b]), brach vor dem Lichte der humaniſtiſchen Erkenntnis zuſammen. Beſonders gefördert wurde die Beſchäftigung mit der römiſchen Komödie durch das Bekanntwerden der zwölf Stücke des Plautus aus dem Beſitze des Kardinals Orſini durch Nicolaus Cuſanus im Jahre 1527. Terenz und Plautus wurden im 15. Jh. verſchiedentlich neu gedruckt, überſetzt und erweitert. Der Ruhm, das klaſſiſche Drama für die Bühne zurückgewonnen zu haben, gebührt dem Pomponius Laetus, dem Nachfolger Lorenzo Vallas auf dem Lehrſtuhl der römiſchen Univerſität. Er iſt das Haupt des römiſchen Humaniſtenkreiſes, der ſich nach dem Tode des bildungsfeindlichen Papſtes Paul II. (1471) theatraliſche Aufführungen zur Aufgabe machte. Aus den Szenenbildern, die den verſchiedenen Terenz-Drucken aus dem Ende des 15. Jh.s beigegeben ſind[c]), können wir uns einen Begriff von der Bühne des Pomponius machen. Sie zeichen ein einfaches Bühnenfeld mit fünf zellenartigen, durch Vorhänge abgeſchloſſenen Türen in der Rückwand. Dieſe Türen ſtellen die Häuſer der einzelnen Perſonen oder Gruppen vor und

---

[a]) Vgl. Creizenach I, 8. Buch; II, 1.—3. Buch; III, 8. Buch S. 246—249, S. 352—414. Exp. Schmidt, Bühnenverhältniſſe des deutſchen Schuldramas (Forſchungen z. neueren Literaturgeſch. 24, Berlin 1903) [und die dort namhaft gemachte Lit.].

[b]) Vgl. Creizenach I, S. 5 ff.

[c]) Reprod. bei Schmidt, a. a. O.

ſind durch Aufſchriften als ſolche kenntlich gemacht. Durch ſie treten die einzelnen Perſonen auf und wieder ab. Eine Beſchreibung dieſer Bühne gibt Jodocus Badius in ſeinen Praenotamenta zu Trechſels Lyoner Terenz-Ausgabe von 1493:

> Intra igitur theatrum ab una parte oppoſita ſpectatoribus erant ſcenae et proſcenia id eſt loca luſoria ante ſcenas facta. Scenae autem erant umbracula ſeu absconſoria, in quibus abscondebantur luſores, donec exire deberent, ante autem ſcenas erant quaedam tabulata, in quibus perſonae quae exierant ludebant[a]).

Dieſe Terenz-Bühne des Pomponius wurde vorbildlich für die ganze dramatiſche Tätigkeit der Humaniſten. Ihre eigentümliche Beſchaffenheit brachte es mit ſich, daß Interieurſzenen vermieden werden mußten. Das beeinflußt natürlich die innere Technik der Stücke; da ſie durchweg auf der Straße ſpielen müſſen, ſo werden hierher die intimſten Szenen oft unter den unwahrſcheinlichſten Motivierungen verlegt.

Im übrigen mag die Inſzenierung bei Pomponius denkbar primitiv geweſen ſein. Erſt in der folgenden Generation ward hierin Wandel geſchaffen. Glänzend war eine Aufführung des Poenulus in Rom 1513 am Hofe des kunſtſinnigen und prachtliebenden Papſtes Leo X. Die Pracht der Koſtüme weiß der zeitgenöſſiſche Berichterſtatter nicht genug hervorzuheben, und „die mit Vergoldung und Malerei reichverzierte Bühne war eine der höchſten Leiſtungen der Renaiſſancedekorations- und -Baukunſt“ (Creizenach II, S. 18). Der Grundtypus jedoch war derſelbe wie bei Pomponius: „Eine prächtig dekorierte Rückwand war durch Pilaſter in fünf Teile gegliedert; in jedem dieſer Teile befand ſich eine Tür, die durch einen Vorhang aus koſtbarem Goldſtoff geſchloſſen war“ (Creizenach, ibid.)[b]).

„Nach Italien iſt Deutſchland das erſte Land, wo die humaniſtiſche Bewegung auch eine dramatiſche Literatur auf neuer Grundlage herbeiführte“ (Creizenach II, S. 23). Den Anſtoß gibt auch hier das neuerwachte Plautus-Intereſſe, das bald zu eigener Tätigkeit und ſelbſtändiger Nachahmung anregt. Humaniſten und Schulmänner treten auf als Verfaſſer von Dramen; Studenten und

---

[a]) Zitiert nach Creizenach II, S. 6 Anm. 1.

[b]) Über die Weiterentwicklung der italieniſchen Terenz-Bühne in der Commedia erudita ſiehe unten S. 50 ff. Vgl. auch Flechſig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien (Diſſ. Leipz. 1894).

Schüler führen sie auf, erst nur als Redeübungen, dann immer mehr unter dem Gesichtspunkt dramatischer Darstellung. Das erste Werk in dieser Reihe, Wimphelings Stilpho, trägt noch ganz rhetorisch-dialogischen Charakter; aber bereits 1497 wurde in Heidelberg Reuchlins Henno aufgeführt und hinterließ den Eindruck einer ungeahnten, neuen künstlerischen Offenbarung [a]). Zu eigentlicher Blüte gelangte jedoch das humanistische Schuldrama erst dadurch, daß es sich in den Dienst der Reformation stellte. Diese Entwicklung ging in Sachsen vor sich und verbreitete sich von hier aus über ganz Deutschland [b]). Zu dem volkstümlichen Drama der Meistersänger in Süddeutschland stellte es sich in Gegensatz, ohne sich freilich seinem Einflusse ganz entziehen zu können; im 17. Jh. erlag es dem Ansturme der Wandertruppen und des Jesuitendramas. Das Schuldrama hatte in lateinischer Sprache begonnen; bald jedoch fingen die Schulmeister an, auch in deutscher Sprache zu dichten und ältere lateinische Dramen zu übersetzen.

Den Bühnenverhältnissen des Schuldramas hat Exp. Schmidt in der mehrfach erwähnten Schrift eine abschließende Untersuchung gewidmet. Er weist nach, daß die Bühne der Pomponianer in der Gestalt, wie sie der Leipziger Rektor Muschler 1530 in der deutschen Aufführung der Ecyra des Terenz anwendete, den allgemeinen Grundtypus für die Bühne des deutschen Schuldramas darstellt. Hieraus erklärt sich seine Technik mit all den Unwahrscheinlichkeiten und Schwierigkeiten, die dadurch entstehen, daß nach der Terenz-Bühne Szenen, die in einem Innenraum spielen, vermieden werden müssen. Die Bühne ist nicht neutral im Sinne der Fastnachtsspiele, sondern sie ist stets als Außenszene gedacht im Gegensatz zu den fünf „Szenen", die Badius „umbracula seu absconsoria" nennt. Ist die Unwahrscheinlichkeit der Szene gar zu groß, so muß der Prolog helfend und erklärend eingreifen. Das sprechende Beispiel, das Schmidt anführt, ist die Stelle in Greffs Osterspiel [c]):

Hört weiter zu und merket das
Die jünger des Herren, Alles was
Was sie reden werden wolan
Das müst jhr alle zeit so verstan

---

[a]) Creizenach II, S. 48—49.

[b]) Vgl. Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 16. Jahrhunderts. Halle, Niemeyer 1886. S. 31 ff. Haubold, Die deutsche Schulkomödie. Progr. Zschopau 1897. S. 28 ff.

[c]) Exp. Schmidt, a. a. O. S. 151.

Das es geſchehen ſey im haus
Das wirs nu agieren hieraus
Das thun wir euwert halwen nur
Das jhrs ſold hörn und ſehen hir.

Mit Recht fügt Schmidt hier hinzu: „Seit uns dieſe Stelle bekannt war, ſind wir gegen alles ſcheinbare Interieur äußerſt ſkeptiſch geworden."

Die ſonſtige Ausſtattung der Spiele war ſehr dürftig, Dekoration und Requiſit auf das allerunentbehrlichſte Maß beſchränkt. Vertrug ſchon der deklamatoriſche und pädagogiſche Grundcharakter keine allzu lebensvolle Ausgeſtaltung, ſo ſprachen auch rein materielle Gründe mit, die den Veranſtaltern der Aufführungen in Hinſicht auf den zuläſſigen äußeren Aufwand ſehr enge Schranken zogen. Mit Humor ſetzt ſich der Verfaſſer der anonym in Magdeburg und ſpäter in Nürnberg erſchienenen Suſanna über dieſen Mangel hinweg. Im Prolog ſagt er:

Dieſer Gart iſt gar hübſch und ſchön,
Von Kräutern und viel Bäumen grün,
Welchen ſo euch zu ſehn gelüſt,
Gar ſcharfe Brillen jhr haben müßt.

Eine Ausnahme macht jedoch die Akademie zu Straßburg, die mit ihren theatraliſchen Darſtellungen das proteſtantiſche Schuldrama auch zu äußerem Glanze brachte[a]).

Das Schuldrama iſt vom Geiſte der Reformation getragen. In ihm zeigt ſich der individualiſtiſche Zug der neuen Zeit; während wir von den Myſterien und Faſtnachtsſpielen die Verfaſſer meiſt nicht kennen, ſteht hier überall der Dichter mit ſeiner Perſon im Vordergrunde. Trotzdem war es nicht fähig, ein national deutſches Drama dauernd zu ſchaffen. Es lag das an dem unglücklichen Verlauf, den die deutſche Reformation nahm. Die reine Flamme proteſtantiſcher Überzeugung, die für die Freiheit eines Chriſtenmenſchen geglüht hatte, war nur zu bald erſtickt worden von einem Dogmatismus, der ſich unduldſamer gebärdete, als es die katholiſche Kirche jemals geweſen war. Die kräftig einſetzende Gegenreformation tat ein übriges; und in demſelben Maße, als die lebendige Begeiſterung erſtarrte, ſank auch das Reformationsdrama dahin, das

[a]) Vgl. Jundt, Die dramatiſchen Aufführungen am Gymnaſium zu Straßburg (Progr. Straßburg 1881). Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie (Feſtſchr. z. Feier des 350jähr. Beſtehens d. proteſtant. Gymnaſ. z. Straßb. 1888).

eine unlösbar damit verbundene Erſcheinung geweſen war. So konnte es den am Ende des 16. Jh.s eindringenden neuen Bewegungen nicht ſtandhalten und ſank im 17. Jh. zu völliger Bedeutungsloſigkeit herab.

§ 4. Das Meiſterſängerdrama.

Das Drama der Meiſterſänger[a]) erwuchs zeitlich etwas ſpäter als das Schuldrama, auf dem Boden des ſüddeutſchen Faſtnachtsſpiels. Wie die Meiſterſänger zur Pflege dramatiſcher Vorſtellungen gekommen ſind, ſteht nicht ganz feſt; wahrſcheinlich hat ſie der ganz materielle Grund, die Kaſſenverhältniſſe der Singſchulen aufzubeſſern, darauf gebracht. Aus Mainz, dem Sitze der alten berühmten Sängerzunft, ſtammen die älteſten Nachrichten über theatraliſche Betätigung der Meiſterſänger[b]). Weitaus an erſter Stelle ſteht Nürnberg. Hier blühte im 15. Jh. das alte Faſtnachtsſpiel, hier beherrſchte im 16. Jh. Hans Sachs völlig das Schauſpielweſen. Das Material über die Nürnberger Theaterverhältniſſe jener Zeit hat Th. Hampe in ſeiner Unterſuchung: „Die Entwicklung des Theaterweſens in Nürnberg“ (Nürnb. 1900) mit großer Vollſtändigkeit zuſammengetragen und verarbeitet. Wir müſſen zwei Arten von Aufführungen unterſcheiden: Aufführungen im Kreiſe der Meiſterſänger in den Singſchulen, und öffentliche Aufführungen gegen Entgelt vor der Bürgerſchaft. Nur über die letzteren ſind wir genauer unterrichtet, da nur ſie der Genehmigung des Rates unterlagen und daher auch nur auf ſie die archivaliſchen Nachrichten ſich beziehen können. Hans Sachs ſchrieb ſeine Stücke ſtets für die Aufführung, wenn auch ſeinem eigenen Zeugniſſe nach nicht alle ſeine Dramen wirklich aufgeführt worden ſind. Auf dem Titelblatt des dritten Buches der Geſamtausgabe heißt es: „... Welche ſpil auch nit allein gut, nutzlich und kurtzweilig zu leſen ſindt, ſonder auch leichtlich aus diſem buch ſpilweis anzurichten, weil es ſo ordenlich alle perſon, gebärden, wort und werck, außgeng und eingeng aufs verſtendigſt anzeiget“ (Kellerſche Ausg. Bd. 10).

---

[a]) Creizenach III, S. 413—445.

[b]) Roth, Ztſchr. f. dtſch. Kulturgeſch. 3, S. 262 ff.

Und in der Vorrede zu diesem dritten Buche sagt er: „. . . weil ich sie den meisten theil selb hab agieren unnd spielen helffen wiewol der auch vil nie an tag kommen noch gespielt sindt worden." In den Archivalien sind die Titel der Stücke, deren Aufführung der Rat gestattete — oder gelegentlich auch untersagte —, meist nicht genannt und daher die Ausbeute von dieser Seite sehr gering. Eine Ergänzung bietet der Meistergesang: „Die 27 Spil, in des Römers gesanckweis"[a]), in dem der Dichter sein schauspielerisches Repertoir angibt. Hiernach können wir etwa 34 Stücke identifizieren, die in Nürnberg nachgewiesenermaßen zu Lebzeiten des Hans Sachs aufgeführt worden sind[b]). In Wirklichkeit war ihre Zahl natürlich viel größer. In den Ratsprotokollen erscheint Hans Sachs als Spielunternehmer erst im Jahre 1551; vorher scheint er also seine Tätigkeit auf die nicht öffentlichen Aufführungen in den Singschulen beschränkt zu haben. Als Spiellokal diente das ganze 16. Jh. hindurch die Marthakirche, daneben gelegentlich das Predigerkloster und der Heilsbrunner Hof. 1620, als die Kunstübung der Meistersänger schon stark gesunken war, wurde ihnen die Marthakirche entzogen und die Katharinenkirche zur Verfügung gestellt, wo die Singschule bis 1778 bestand. Das 1627 neu erbaute Fechthaus kommt für die Geschichte des Meistersängerdramas nicht mehr in Betracht.

Neben dem Meistersängerdrama suchte der Rektor der Spitalschule, Leonhart Culmann, das Schuldrama in Nürnberg heimisch zu machen, jedoch ohne Erfolg; Anfang der fünfziger Jahre verschwinden die Schulkomödien aus den Ratsprotokollen; 1755 muß Culmann wegen theologischer Streitigkeiten Nürnberg verlassen. Die Konkurrenz fremder Truppen ließ der Rat nicht aufkommen;

---

[a]) Abgedr. von Michels in der Vierteljahrsschr. f. Literaturgesch. 3, S. 43 ff.

[b]) Zu den 27 Stücken des Meistergesangs (meist Fastnachtsspielen) kommen nach den Archivalien noch folgende Dramen:

1551 Abt und Edelmann.
1552 Unschuldige Kaiserin.
1553 Römische Historie von aufgelegter Schatzung.
1555 Zerstörung Jerusalems.
1558 Kindheit Christi.
König David.
König Cyrus.
1559 König Theseus (verloren gegangene Tragödie).

1544 werden „frömbde ſpilleute“ abgewieſen[a]), ebenſo 1545 eine italieniſche Geſellſchaft[b]). Erſt den Engliſchen Komödianten war es beſchieden, das Meiſterſängerdrama abzulöſen.

Die ſonſtigen Nürnberger Meiſterſänger, die ſich in dramatiſchen Dichtungen verſuchten, kommen neben Hans Sachs kaum in Betracht. Der Erwähnung wert ſind nur ſein Zeitgenoſſe Peter Probſt, deſſen Faſtnachtsſpiele noch immer des Druckes harren, und ſein Schüler Adam Puſchmann, der allerdings nicht in Nürnberg, ſondern in Görlitz wirkte und eine „Comedia von Joſeph und ſeinen Brüdern“ verfaßte. Bekannter iſt er durch ſeinen „gründlichen Bericht des deutſchen Meiſtergeſanges“, der jedoch über die dramatiſche Tätigkeit der Meiſterſänger nichts enthält.

Nach Hans Sachs' Tode begann das Schauſpielweſen in Nürnberg zu ſinken. Zweifelhafte Elemente bemächtigten ſich der Sache und machten aus der Kunſt, die die alten Meiſter in ehrwürdiger Einfalt betrieben hatten, einen wohlfeilen Broterwerb. Es taten ſich Truppen zuſammen, die auch bald Streifzüge nach anderen Städten unternahmen. Die bedeutendſte iſt die Truppe, die 1584 und 1585 in Frankfurt erſchien und über ein ſtattliches Repertoir Hans Sachsſcher Stücke verfügte. Es hätte ſich aus dieſem Anſatz vielleicht ein eigenartiger deutſcher Berufsſchauſpielerſtand entwickeln können, wenn das Auftreten der Engliſchen Komödianten dieſe Entwicklung nicht im Keime erſtickt hätte.

Neben Nürnberg kommen hauptſächlich Frankfurt und Augsburg für das Meiſterſängerdrama in Betracht. In Frankfurt wird bereits 1455 (vier Jahre vor dem erſten Paſſionsſpiel) ein Faſtnachtsſpiel aufgeführt, zu dem der Rat der Stadt Dielen und Balken für das Gerüſt leiht[c]). Dann nehmen die Myſterien das Intereſſe ausſchließlich in Anſpruch. 1545 wird Rebhuns „Suſanna“ als Bürgerkomödie unter Leitung des Schulmeiſters Reuber aufgeführt: ein Beiſpiel für die gelegentliche Heranziehung von Bürgern zur Darſtellung von Schulkomödien[d]). Erſt 1549 ſetzt das bürgerliche

---

[a]) Hampe II, 42.

[b]) ibid. II, 52.

[c]) E. Mentzel, Geſchichte der Schauſpielkunſt in Frankfurt a. M., S. 3.

[d]) Rebhuns Suſanna wurde 1535 auch in Kahla von Bürgern der Stadt aufgeführt. Beſonders in der Schweiz floſſen Schul- und Bürgerdrama oft zuſammen (vgl. die Belege bei Baechtold, Geſchichte der deutſchen Literatur in der Schweiz, Anmerkungen S. 62—120).

Drama mit den Spielen der Schuhmacher ein; daneben bringen die Buchdruckergesellen Schweizer und Elsässer Dramen zur Aufführung. Buchdrucker sind auch in Basel und Bern als Spielunternehmer bekannt; es handelt sich bei den Frankfurter Gesellen wohl um eingewanderte Schweizer, die ihre heimischen Gepflogenheiten nach Frankfurt verpflanzten. Am Ende der ganzen Periode, 1584, erschien die bereits erwähnte Nürnberger Truppe mit Hans Sachsschen Stücken.

In Augsburg[a]) bestand nachweislich seit 1540 eine rege dramatische Betätigung der Meistersänger. In diesem Jahre führten sie die „fünf Betrachtnusse" des Schweizer Dramatikers Kolroß auf. Als fruchtbarer Dramatiker wirkte hier Sebastian Wild, ein Zeitgenosse und Nachahmer des Hans Sachs. Die Meistersänger hatten später das Theatermonopol. „Sie hatten", schreibt P. v. Stetten, „hernach ihren eigenen Komödienstadel in Jacober Vorstadt, und lange Zeit mußten alle fremden Komödianten, die solchen gebrauchten, ihnen davon etwas abgeben."[b]) Daher kam auch ihr Konflikt mit dem Schuldrama, gegen das sie 1581 energische Verwahrung einlegten. Interessant sind die Nachrichten aus Augsburg in Hinsicht auf die Beschaffenheit der Bühne. Für die Aufführung von Sebastian Wilds Passionsspiel bitten sie um Überlassung des Tanzhauses, „weil eben der Personen viel, und sich solche Comedi ohne eine Prugg nit halten ließe". Es handelt sich hier kaum um eine geteilte Bühne, sondern um ein einfaches Bühnengerüst, das mit einer oder mehreren Versenkungen versehen war. Deutlich wird das aus der Aufführung von Hans Sachs' „Jüngstem Gericht" 1578, wo „ein Teil ober und ein Teil unter der Bruck" gebraucht wurde. Die Personen unter der „Bruck" sind die Toten, die aus den Gräbern emporsteigen[c]).

Dramatische Aufführungen der Meistersänger sind noch aus vielen anderen süddeutschen Städten bekannt[d]); aus Memmingen,

---

[a]) P. v. Stetten, Kunstgeschichte Augsburgs, 1779. Die übrigen Augsburger Quellen (Goedeke II, S. 379/380) waren mir nicht zugänglich. Ich zitiere nach Goedecke, Creizenach III und Genée, Lehr- u. Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

[b]) A. a. O. S. 35.

[c]) Hans Sachs, Ausg. v. Keller IX, S. 422, 6.

[d]) Belege bei Michels, Zur Geschichte des nürnbergischen Theaters, Vierteljahrsschrift 3, S. 33, Anm. 6. Bes. Trautmann in Schnorrs Archiv 13—15.

Freiburg, Straßburg, Ulm, Eßlingen, Nördlingen, Kaufbeuren. Meist sind es Stücke von Hans Sachs, die zur Darstellung kommen. Daß seine Stücke auch anderwärts gespielt werden, bezeugt er selbst in der Vorrede zum dritten Buch der Gesamtausgabe: „. . . solche comedi oder spil . . . welche auch zum theil vorhin in etlichen fürstn und reichstetten, mit freuden unn wunder der zuseher gespilt worden sindt". In Wien beging 1579 ein Unternehmer Namens Georg Lucz ein Plagiat an Hans Sachs und ließ sein Drama „Die sechs Kämpfer" als sein eigenes Werk aufführen; in St. Gallen wurde 1582 der verlorene Sohn aufgeführt; in Straßburg und Basel erschienen sogar Stücke von Hans Sachs als Schuldramen. Bei den Aufführungen, die in der zweiten Hälfte des 16. Jh.s in Schmalkalden stattfanden, und bei denen später sogar Englische Komödianten erscheinen, fehlen neben dem vorwiegend gepflegten Schuldrama auch Hans Sachssche Stücke nicht[a]). Das Meistersänger- und Handwerkerdrama verbreitet sich schließlich über ganz Deutschland. In Meißen führen Handwerker neben den Schuldramen ihre Komödien auf[b]); in Görlitz wirkte Adam Puschmann, der Schüler Hans Sachs'; in Breslau werden Bürgeraufführungen veranstaltet unter Heranziehung von Schülern, zum großen Verdrusse der Geistlichkeit, welche sich 1582 gegen derartige Aufführungen wendet: sie hätten unzüchtige Verse improvisiert und sich „als die Bestien betrunken"[c]). Bis nach dem Norden hinauf gehen die Bürgerspiele; in Danzig sind sie neben dem Schuldrama von besonderer Bedeutung[d]).

Daß Hans Sachs im 17. Jh. nicht ganz vergessen war, beweisen eine Anzahl Neudrucke einzelner Dramen aus dieser Zeit, deren letzter, das Fastnachtsspiel vom schwangeren Bauern, im Jahre 1659 erschien[e]). Das Handwerkerdrama vermochte jedoch den blendenderen Kunstformen der Engländer und Italiener nicht standzuhalten und verfiel immer mehr dem allgemeinen Spotte.

[a]) Habicht, Ein halbes Jahrhundert aus dem Theaterleben Schmalkaldens (Zeitschrift für Henneberger Geschichte, 3. Heft 1880, S. 10 ff.). Auch Exp. Schmidt, a. a. O. S. 96 Anm.

[b]) Loose, Mitteilungen des Vereins für Geschichte Meißens I, Heft 5, S. 98.

[c]) Max Koch, Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. XIII, S. 202 ff.

[d]) Bolte, Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert, S. 11 ff.

[e]) Richter, Hans Sachs' Fortleben im 17. Jahrhundert (Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 3, S. 355—74).

Die blutige Satire, mit der Shakespeare im Sommernachtstraum die englischen Bürgerspiele überschüttet hatte, wendeten Gryphius und Christian Weise auf die deutschen Spiele an. Wir werden hiervon ein gut Teil auf Rechnung der karikierenden Übertreibung setzen müssen. In den niederen Volkskreisen hielten sich die Ausläufer des Meistersängerdramas bis tief ins 18. Jh.; der letzte Zweig sind die Laufener Schifferspiele, deren Repertoir allerdings durchaus modern war, die aber dem Geiste nach den alten Handwerkerspielen des 16. Jh.s nahestehen [a]).

Das Drama der Meistersänger im 16. Jh., wie es sich in seinem vornehmsten Vertreter Hans Sachs uns darstellt, ist aus dem alten Fastnachtsspiel organisch hervorgegangen. Mit Fastnachtsspielen fing Hans Sachs' dramatische Produktion an; Tragödien und Komödien folgten und gingen fortan nebenher. Demgemäß ist der Typus der Bühne derselbe. Auf einem einfachen Gerüst, Brücke genannt, finden die Aufführungen statt. Daß der Ausdruck „Brücke" bei Hans Sachs nicht vorkommt, ist rein zufällig; aus dem alten Nürnberger Zeugnis [b]) und den Augsburger Berichten erhellt zur Genüge, daß die Bezeichnung üblich war. Auf diesem neutralen, jeder Dekoration entbehrenden Bühnenfelde geht das Drama vor sich. Im Anfang mag kaum ein Unterschied zwischen Rezitation und Darstellung gewesen sein. Die erste Tragödie des Hans Sachs, „Lucretia", weist noch keine Spur von Raum- und Zeitvorstellung auf der Bühne, kein Auf- und Abtreten der Personen, keine Inszenierung und darstellerische Kunst auf. Bühnenanweisungen fehlen vollständig. Die „Lucretia" hat nicht sowohl die Form einer Tragödie als vielmehr die einer Kantate, mit verteilten Rollen vorgetragen. Deshalb konnte Hans Sachs auch die heikle Vergewaltigungsszene ausführen, die alle anderen Lucretiadichter, denen es auf wirkliche Darstellung ankam (Bullinger, Ayrer), naturgemäß vermeiden mußten. Man merkt dieser Erstlingstragödie des Dichters die Entstehung aus der Revueform der Fastnachtsspiele deutlich an. Die Darstellung muß allerdings viel trockener gewesen sein; denn bei den Fastnachtsspielen war die Komik das belebende Element, und der Tanz, in den die Stücke ausliefen, bot ja Gelegenheit genug

---

[a]) R. M. Werner, Der Laufener Don Juan, S. 36 (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen III).

[b]) Vgl. oben S. 8.

zu mimiſcher Betätigung. Bei der Tragödie aber fielen Komik und Tanz weg, und es blieb nur der hölzerne, jedes dramatiſchen Lebens entkleidete Vortrag übrig.

Die „Lucretia“ iſt der Typus des älteſten, über das Faſtnachtsſpiel hinausgehenden Meiſterſängerdramas. Die Beſchäftigung mit dem Drama höheren Stils war jedoch für dieſe erſten Zeiten überhaupt eine Ausnahme. Das Hauptintereſſe iſt nach wie vor dem Faſtnachtsſpiel zugewandt. Hans Sachs pflegte es von Anfang an bis in die letzte Zeit ſeiner dichteriſchen Tätigkeit. Der Form nach ſchließt er ſich eng an das alte Faſtnachtsſpiel, namentlich an Folz, an; wie ſehr er dichteriſch über ſeinen Vorbildern ſteht, braucht wohl nicht erſt hervorgehoben zu werden. Drei Gruppen laſſen ſich bei ihm unterſcheiden, die zeitlich nebeneinander hergehen, ſo daß die Zugehörigkeit zu einer oder der anderen Gruppe nicht als Kriterium für das Alter der Spiele gelten kann. Die erſte Gruppe entſpricht der alten Revueform. Die Stücke werden in Häuſern oder auf der Straße auf dem hierzu aufgeſchlagenen Gerüſt (Brücke) aufgeführt. Der Herold leitet das Stück ein, wie der Ausſchreier in den alten Spielen. Das Publikum ſpielt ſehr oft die Rolle der ſtummen, zum Stück gehörigen Perſonen, die zu irgendeinem Zwecke hergekommen ſind und zufällig Zeugen der Szene werden. Es ſteht oder ſitzt demgemäß zwanglos um die Bühne herum, ſoweit von einer ſolchen überhaupt die Rede ſein kann. Die ſpielenden Perſonen treten während des Stückes nicht auf und ab, ſondern ſind von Anfang an auf dem Schauplatze. Dieſe Reihe beginnt mit dem älteſten Spiel von Hans Sachs, dem „Hofgeſind Veneris“ (1517). Auch das „Narrenſchneiden“ gehört hierher, ebenſo mehrere bei der etwas unſicheren Terminologie des Dichters als Tragödie oder Komödie bezeichnete Stücke: „Caron“, „Jupiter und Juno“, „Venus und Pallas“ und andere mehr. Über dieſen Standpunkt ſind jedoch ſchon die alten Spiele, in denen ſich die Anfänge einer dramatiſchen Handlung zeigten, hinausgegangen. Bei Hans Sachs iſt das erſte derartige Spiel das „Faſtnachtsſpiel vom ſchwangeren Bauern“ (1544). Hier treten die Perſonen, der Handlung entſprechend, während des Stückes auf und ab. Es muß alſo neben dem Schauplatz noch ein Ort, entſprechend der Szena des Schuldramas, vorhanden ſein, wo ſich die Darſteller während der Pauſen in ihrer Rolle aufhalten. Durch Vorhänge ließen ſich derartige Räume leicht herſtellen. Das Charakteriſtiſche dieſer Gruppe iſt, daß während des ganzen Stückes

eine ſtrenge Einheit des Ortes feſtgehalten iſt. Das intereſſante Spiel vom Tod im Stock gehört in dieſe zweite Reihe. Auch Stücke, die inhaltlich zur erſten Gruppe gehören, zeigen ſchon dieſe Technik (die Rockenſtube). Von dieſer Stufe iſt nur ein Schritt zu der dritten und umfangreichſten Gruppe, die mit Szenenwechſel und daher mit der Neutralbühne und gelegentlich ſogar mit Standorten arbeitet. Auch dieſe Art Spiele fanden wir ſchon im 15. Jh. vorgebildet. Die bekannteſten Faſtnachtsſpiele des Hans Sachs, „der farent Schuler im Paradeis", „der Krämerkorb", „das heiße Eiſen", „der böſe Rauch" u. a. gehören hierher. Dieſe Stücke unterſcheiden ſich von den Tragödien und Komödien nur durch ihren burlesken Inhalt und die Beſchränkung auf einen Akt. Der Ehrnholt verſchwindet in dieſen Spielen.

In den Tragödien und Komödien ging Hans Sachs bald über den Standpunkt der „Lucretia" hinaus. Die Hauptmaſſe dieſer Stücke, die den Jahren 1545—1560 angehört, bekundet einen ganz gewaltigen Fortſchritt. Hier haben wir es mit wirklichen Dramen zu tun, die nicht bloß heruntergeſagt, ſondern dargeſtellt wurden. Von Bühnenanweiſungen, die ſich ſchon in den früheſten, auf die „Lucretia" folgenden Dramen einfinden, wird ausgiebiger Gebrauch gemacht. Der Prolog des Ehrnholts, der in den ſpäteren Faſtnachtsſpielen wegfällt, iſt bei dem von größerer Feierlichkeit getragenen Drama höheren Stils ſtreng beibehalten; jedoch zeigt ſich ein Unterſchied darin, daß in den früheren Dramen der Herold öfter unmittelbar in das Stück hineingezogen wird, während er ſpäter ſtreng davon getrennt iſt. Auch zu geordneten Raum- und Zeitvorſtellungen ringt ſich der Dichter durch: Ortsveränderung wird ſtets durch Leerbleiben der Bühne, ein zwiſchen zwei Vorgängen liegender Zeitraum durch dasſelbe Mittel, oder doch durch eine, wenn auch noch ſo kurze Zwiſchenſzene angedeutet[a]). Der Typus der Bühne bleibt derſelbe wie früher: das ganze neutrale und dekorationsloſe Bühnenfeld ſtellt den jeweils zur Szene gehörigen Ort vor; es hat an ſich gar keine Bedeutung, ſondern erhält dieſe erſt durch die vorgeſtellte Handlung. Zwei Seiteneingänge vermitteln das Auf- und Abtreten der Darſteller. Ein Thronſeſſel iſt höchſtwahrſcheinlich ſtändig auf der Bühne; das übrige, auf das Allernotwendigſte beſchränkte Requiſit wird, ſobald es gebraucht wird, herbeigeſchafft und dann

[a]) Ausnahmen vgl. bei Heinzel, Abhandlungen zum altdeutſchen Drama, S. 40.

wieder weggetragen. Neben dieſer Technik der Neutralbühne erſcheint die bereits in den alten Faſtnachtsſpielen angedeutete Technik der gelegentlichen Standorte. Im „Paſſionsſpiel“ (Keller XI, S. 286) wird Jeſus gebunden „für das richthauß“ gebracht. Pilatus kommt heraus. Dann heißt es: „Pilatus fürt Jeſum mit im in das richthauß, ſetzt ſich unnd ſpricht.“ Es folgt das Verhör, während die Juden draußen harren. „Pilatus ſtehet auff, leſt Jeſum ſtehen, geht zun Juden herauß.“ Dann führen die Kriegsknechte Jeſum fort, die Juden folgen nach. Im nächſten Akte ſetzt wieder die Neutralbühne ein. Ebenſo in der Komödie „Die vertriebene Kaiſerin“ (Keller VIII, S. 182): Clement und Florentz treten auf. Florentz will mit dem Rieſen kämpfen, Clement gibt ihm die Erlaubnis:

wil dir auff der ſtattmaur zuſehen.

Dann lautet die Anweiſung: „Clement tritt auff ein ort.“ Von hier aus ſieht er dem Kampfe zu, bis der Rieſe gefallen iſt; dann kommt er wieder heran, und die Neutralbühne tritt wieder in ihr Recht. Weitere Beiſpiele führt Creizenach III, S. 430 und Heinzel, Abhandlungen zum altdeutſchen Drama, S. 48—51, an[a]).

Auf der Bühne befanden ſich eine oder mehrere Verſenkungen. Im „hörnen Sewfriedt“ dient die Verſenkung als Höhle des Drachen: „Sewfried geht zu dem höl . . . der trach ſcheuſt herauß auff in“ (Keller XIII, S. 341). In der „Tragedia vom Abgott Bel“ kommen zu Beginn des 3. Aktes die drei Pfaffen „durch das Loch“ auf die Bühne, alſo durch die Verſenkung, die den verborgenen Tempelzugang darſtellt. Auf demſelben Wege gehen ſie wieder ab (Keller XI, S. 74). Mehrere Verſenkungen ſind vorhanden im „Jüngſten Gericht“, wo die Toten aus den Gräbern ſteigen[b]).

Ein direktes Erbteil der Myſterienbühne ſind bei Hans Sachs die feierlichen Umgänge, die die Ortsveränderung der Szene markieren ſollen[c]). In der „Griſeldis“ wird durch Herumgehen auf der Bühne der Weg vom Palaſt des Markgrafen zur Hütte der Griſeldis angedeutet (Keller II, S. 47). Im „Joſua“ wird der Durchzug durch den Jordan durch dasſelbe Mittel zur Darſtellung gebracht (Keller X,

---

[a]) Nicht ſtichhaltig iſt das von Creizenach angeführte Beiſpiel aus dem Drama „Des Leviten Kebsweib“. Hier handelt es ſich nicht um Standorte, ſondern um Szenenwechſel ohne Abgehen der Perſonen (vgl. oben S. 22 Anm.).

[b]) Vgl. oben S. 18.

[c]) Auch hierzu vgl. Heinzel, a. a. O. S. 48.

S. 104). In demſelben Stück wird der Umzug um die Mauern von Jericho folgendermaßen dargeſtellt:

> Die prieſter bringen poſaunen und die gottes-laden, gehn vor, die gerüſten hernach, gehn ein mal herumb, gehen darnach wider ab[a]).

Aus dieſen Stellen ſehen wir zugleich, welche Anforderungen an die Phantaſie des Publikums in bezug auf Requiſit und Bühnenausſtattung geſtellt wurden. Das Drama der Meiſterſänger entſpricht hierin ganz dem alten Faſtnachtsſpiel im Gegenſatz zum geiſtlichen Schauſpiel. Die Naivität des 16. Jh.s konnte in dieſer Beziehung Dinge vertragen, die allerdings hundert Jahre ſpäter den Kindern der neuen Zeit lächerlich erſcheinen mußten. Das ſpielende Kind macht einen Stuhl in ſeiner Phantaſie zum Königsſchloß, und ebenſo iſt es mit der Menſchheit im Kindeszeitalter der Kunſt geweſen; dieſe ſchöne Illuſionsfähigkeit geht bei größerer Reife überall verloren.

Die ganze Naivität im Meiſterſängerdrama zeigt ſich auch in der Koſtümierung der Darſteller, die vor keinem Anachronismus zurückſchreckt. Wie in den „ungleichen Kindern Evae" Katechismus und Vaterunſer aufgeſagt werden und der Haushalt des erſten Menſchenpaares ganz nach der Weiſe des Kleinbürgertums im 16. Jh. eingerichtet iſt, ſo erſcheinen auch die Perſonen in ihrem äußeren Auftreten ganz dementſprechend. Überirdiſche Perſonen und Allegorien ſind koſtümiert, wie eine jahrhundertelange Tradition die Geſtalten dem Volke vertraut gemacht hatte. Die Handzeichnungen zu den Schweizer Dramen und Faſtnachtsſpielen von Ruf und Gengenbach, die bei Könnecke zugänglich gemacht ſind, können hier herangezogen werden. Das Schweizer Drama ſteht dem Drama der Meiſterſänger in bezug auf ſeine äußeren Bedingungen nahe und kann ſomit, wenn auch nicht zum Beweiſe, ſo doch zur Beſtätigung dienen.

In der Ausſtattung der Bühne zeigt ſich jedoch im 16. Jh., wohl unter dem Einfluß der Myſterien, ein großer Fortſchritt. Es bleibt nicht bei der völligen Dekorationsloſigkeit der Bühne. Schon die alten Faſtnachtsſpiele zeigen Spuren von Anfängen einer ganz rohen Dekoration[b]). Gegen Ende des Jahrhunderts ſcheint ſich die

---

[a]) Keller X, S. 107.

[b]) Beiſpiele hierfür ſind die Dekorationsanfänge bei den Schembartſpielen (vgl. oben S. 6 Anm. [b]) und die „gemalte Stube" in des Türken Faſtnachtsſpiel.

Sitte eingebürgert zu haben, gemalte Dekorationen in reicherem Maße anzuwenden. Höchst lehrreich ist eine Münchener Handschrift aus dem Jahre 1582, welche unter anderem Stücke von Hans Sachs mit ausführlichen Bühnenanweisungen enthält[a]). Es finden sich daselbst folgende Anmerkungen bei der „Tragedia von der schöpfung, fall und austreibung Ade“:

alda solt Adam unter gravem wasen ligen und her für geen.
alda mueß mich sein gemalt auf ein papier ain prunn, dar aus 4 fliß in die welt fließen.
allda mueß herfur gezaigt werden ein papierne tafel, daran vil tier.
alda mueß angemalt sein die flammisch hell und darin vill deifel.
da mueß sein ein paum mit fruchten gemalt, darvon man essen darf. Auch ainer, der verpotten, doch mit fruchten.
die schlang soll erstlich mit einem junkfreilich schen haupt umbgeben werden, darnach mit eines saurieſſels kopf.
alda mieſſen feigpletter sein, als werden si von ainem paum herabgenomen, der gemalt mueß sein.
alda mueß die hell kuglet gemalt sein mit greilichem flammen.

Wir sehen also hier die Anfänge einer Bühnendekoration in der Weise, daß gemalte Prospekte herausgehängt und wieder hereingenommen werden. Ob die Phantasie der Zuschauer durch diese rohen Bilderbogen wirklich unterstützt worden ist, möchte man fast bezweifeln. Daß Hans Sachs in Nürnberg selbst schon von dieser Sitte Gebrauch gemacht habe, ist deshalb unwahrscheinlich, weil nirgends in seinen Dramen irgendwie davon die Rede ist.

Dieselbe Handschrift enthält auch wertvolle Kostümvorschriften. Der Tragödie ist beigegeben „ein Verzaichnus, wie alle personen im verzaichneten spil sollen ausgetailt werden“. Darin heißt es:

1. Gott der vatter der hat ein überschlagne chron mit himlischen glanz, zum ersten ein priesterrock, ein alben, ein stollen, ein kormantl, und hat ein kugl in der hant, auch soll im ein gemalte kugl mit dem himlischen gestirn vorgetragen werden.

---

[a]) Die Hdschr. (cod. germ. Nr. 3635) hat mir nicht vorgelegen. Ich zitiere nach dem Auszuge bei Hampe, Nürnberger Theaterwesen, S. 49 Anm. 2.

2. Adam der ſoll mit einem leibfarben klaid beklaidt ſein und mit einem huet, ſo darzu gemacht. Item ſo mueß im auf der pin ein waſen, darunter er ligt, zugericht werden. — Item ſo mueß auch ein rippen gott dem herren zugericht werden, darvon er Evam formiert.
3. Eva ſoll auch leibfarb geklaidt ſein und mit einem harenen huet, auch ſoll ir ein baum mit opfeln zuegericht werden.
4. Raphael, ein engl. Die ſollen mit einem hemmet ſambt den fliglen, ſo darzue verordnet, geklaidt ſein.
5. Michael, der ander engl, ſolt gleicher weis geklaidt ſein.
6. Gabriel, der drit engl, wirt wie die andern engl geklaidt.
7. Cherub, der viert engl. Zum erſten get er ein wie ein ander engl ſambt einem ſcepter, zum leczten, ſo er Adam und Eva austreibt, ſo mueß er ein bloß ſchwerdt haben.
8. Lucifer, der I. teufel, hat ſchon ſein aigen klaid und ein eiſene ſtangen in der hand.
9. Belial, der II. teufel, hat auch ſein aigen klaid und ein ofengabel in der hand.
10. Satan, der III. teufel, hat auch ſein aigen klaid und ein eiſene keten umb den leib.
11. Schlang die hat auch ir aigen klaid und zum erſten, wen ſie die Eva verfurt, ſol ſie ein weibiſchen ſcheinbart (Schembart, Maske) haben, nachmals ſo ſies verfuert, ein teufliſchen.

Mit dieſen Fortſchritten in der äußeren Ausgeſtaltung der Aufführung ging natürlich ein Fortſchritt in der Darſtellung durch die Perſonen ſelbſt Hand in Hand. An Stelle der Rezitation, wie ſie noch die „Lucretia" zeigt, trat ſehr bald auf der Bühne wirkliches dramatiſches Leben. Ein hoher Maßſtab darf freilich nicht angelegt werden. Waren es doch, wie bei der Schulkomödie, nur Dilettanten, die in ihren Mußeſtunden Theater ſpielten; biedere Handwerker, denen das Komödiantentum ſicher nicht im Blute lag. In Frankfurt ſind uns Buchdrucker und Schuſter als Unternehmer bekannt; in Nürnberg waren es hauptſächlich Schuſter und Meſſerſchmiede, daneben, nach dem Bericht in Wills hiſtoriſch-diplomatiſchem Magazin, „Tüncher, Dachdecker und Bürſtenbinder, größtenteils Meiſterſänger"[a]). So wird im allgemeinen wie die ganze Kunſtübung

[a]) Zitiert nach Goedeke II, S. 380.

der Meistersänger auch ihre dramatische Betätigung steif und hölzern gewesen sein. Immerhin müssen unter ihnen schauspielerische Qualitäten vorhanden gewesen sein; denn in der angeführten Stelle in Wills Bericht heißt es weiter: „Doch hat man Nachrichten, daß sie ihre Person zum Theil vortrefflich spielten. Ein gewisser Häublein war Meister in der kläglichen Rolle und brachte alle seine Zuschauer zum weinen. Der Teisinger, ein Hochzeitlader, war ernsthaft und sehr geschickt, den Türkischen Kaiser oder gar den Teufel vorzustellen. Der Perschla, ein junger Mensch und Bürstenbinder, spielte eine Jungfrau so gut, daß es ihm keine Weibsperson zuvorthat. Der Zischer, ein Tüncher, war ansehnlich und zur Rolle eines Königs oder Kaisers gemacht." Wenn wir auch bedenken, daß die Phantasie des Publikums im 16. Jh. ungleich leichter erregbar war als die unsrige und die Stelle bei Will mehr wie die Hervorhebung von Ausnahmen klingt, so können wir doch daraus entnehmen, daß sich die Darsteller eine wirkliche „Darstellung" nach Kräften angelegen sein ließen. Die Bühnenanweisungen bei Hans Sachs, die stets die Hervorhebung der Affekte bei den Schauspielern betonen, bestätigen diese Annahme; eine Tatsache, die schon Devrient richtig erkannt hat[a]).

Demnach hat die Darstellung der Hoheit, der Verzweiflung, der Kampfszenen, der Greueltaten, kurz: aller Situationen, die den Spielern ihrer Natur nach ferner liegen mußten, einen unbeholfenkonventionellen Charakter getragen, dagegen überall da, wo die Handlung in die Sphäre hinabstieg, der die Darsteller selbst entstammten, und in der sie sich daher geben konnten, wie sie wirklich waren, den Charakter der Natürlichkeit. In den Fastnachtsspielen mußte diese Natürlichkeit, dem Grundton der Spiele entsprechend, zur burlesken Übertreibung werden.

Die Akteinteilung bei Hans Sachs ist ganz äußerlich, nur durch das Bestreben bedingt, den einzelnen Akten möglichst gleiche Länge zu geben. Die Darsteller verlassen jedesmal beim Aktschluß die Bühne, auch wenn sie im nächsten Akte sofort wieder auftreten und die unterbrochene Handlung genau an derselben Stelle weiterführen. Nicht selten werden zwischen die einzelnen Akte Meistergesänge oder sonstige musikalische Darbietungen eingeschoben. Bei ein paar

---

[a]) Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Neuausgabe von Hans Devrient, 1. Bd. S. 57—60.

Strophen im fünften Spruchbuche des Hans Sachs in der kgl. Bibliothek zu Berlin steht die Bemerkung: „Diese nachfolgenden Saphica gehören in die tragedi gismunda im 161 plat zwischen den Actus zu singen.“ [a]) In der obenerwähnten Münchener Handschrift heißt es im ersten Akte der Tragödie von Adams Austreibung nach dem Abgang der Engel: „hic inserendum canticum“, und zu Beginn des zweiten Aktes: „interponendum canticum“ [b]). Adam Puschmanns Spiel von „Joseph und seinen Brüdern“ hat die Anweisung: „Nach Ausgang der Actus ist auch verzeichnet Instrumentum, das ist man soll so lange schlagen, als es die Notdurft erfordert. Oder anstatt des Instruments, wofern Meistersinger diese Comödia agierten, mag man die Gesänge singen, welche zu dieser Comödie sind komponieret worden.“ [a])

Das Meistersängerdrama erscheint uns so als ein in schönster Entwicklung begriffener Zweig der deutschen Dichtung. Es wurde durch die Englischen Komödianten abgelöst. Ihnen wenden wir uns in der folgenden Betrachtung zu.

---

[a]) Zitiert nach Michels, Zur Geschichte des Nürnberger Theaters. Vierteljahrsschr. III, S. 32 Anm. 4.

[b]) Hampe, S. 50 Anm.

Erſter Teil.

Die Engliſchen Komödianten und Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig.

A. Allgemeines.

§ 5. Das Erſcheinen der Engliſchen Komödianten.

Die Literaturgeſchichte hat ſich daran gewöhnt, das Auftreten der E.K. in Deutſchland als ein Unglück für die Entwicklung des deutſchen Dramas zu betrachten. Das vernichtendſte Urteil hat ihnen Goedeke geſprochen, wenn er über ihre Stücke ſagt: „Alles, was darin witzig ſein ſoll, iſt gründlich gemein, voll der ſcheußlichſten Zoten, wie kaum bei den Nürnberger Faſtnachtsſpieldichtern; unzüchtige Handlungen auf offener Bühne, wie ſelbſt jene ſie nicht gewagt haben. Dieſe Kunſthandwerker zogen mit ihren blutigen Greueln, ſchmutzigen Poſſen und prächtigen Lappen in Deutſchland umher, ließen ſich für geringes Geld ſehen und machten die Darſteller und das Schauſpiel überhaupt verächtlich.“ [a]) Goedeke hatte wohl recht, im Grundriß der Geſchichte der deutſchen „Dichtung“ ſo zu ſchreiben, denn Dichtungen ſind dieſe Stücke ſchlechterdings nicht mehr zu nennen; aber ihre theatergeſchichtliche Bedeutung ſoll ihnen deshalb nicht aberkannt werden, denn die E.K. waren es, die uns die Anfänge einer neuen Bühnenkunſt brachten und uns als Erbe die deutſchen Wandertruppen hinterließen, die, ſo gemein

[a]) Grundriß, S. 543.

und niedrig auch ihre Anfänge sind, doch im 18. Jh. uns die Neuberin, Schönemann und andere schenkten, die dazu berufen waren, das Komödiantentum in die Sphäre reiner, edler Kunst emporzuheben.

Es war etwas absolut Neues, was die E.K. nach dem Kontinent brachten, und darin liegt das Geheimnis ihres Erfolges. Während in Deutschland die dramatische und theatralische Kunst noch in den Kinderschuhen ging, hatte sie sich in England zur höchsten künstlerischen Blüte entfaltet; 1588 schrieb Marlowe seinen Faust, 1602 Shakespeare seinen Hamlet. Entsprechend der dichterischen Höhe des englischen Dramas hatte sich auch eine eigenartige Bühnenkunst entwickelt, die den deutschen Literarhistoriker um so mehr interessiert, als hier allein der englische Einfluß an der Wende des 16. und 17. Jh.s lebendig ist, während in literarischer Hinsicht zwar eine stoffliche Beeinflussung unverkennbar ist — Bearbeitungen des Hamlet [der bestrafte Brudermord[a])] und von der Widerspenstigen Zähmung [Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen[b])] sind bis ins 18. Jh. zu verfolgen —, von der dichterischen Größe jedoch nicht ein Schatten übrig geblieben ist: der Name Shakespeare ist nicht bekannt; ja, der Verfasser der Kunst über alle Künste hält seine Vorlage für ein Stück italienischen Ursprungs.

§ 6. Die altenglische Bühne.

Die englische Bühne des elisabethanischen Zeitalters ist lange der Gegenstand eingehender Untersuchung gewesen. Das alte Märchen von den an der Bühne herausgehängten Tafeln, welche die jeweilige Bedeutung des Bühnenfeldes angaben — eine Annahme, die noch Tittmann vertritt[c]) —, hat vor der neueren Forschung nicht standgehalten. Über den Ursprung der Shakespeare-Bühne sind die Ansichten noch jetzt nicht völlig geklärt; über ihre Beschaffenheit in

---

[a]) Hrsg. v. Cohn, Shakespeare in Germany (London 1865), S. 237—304, und Creizenach, Englische Komödianten (D. N. L. 23, S. 147—186).

[b]) Hrsg. v. Reinh. Köhler (Berlin 1864).

[c]) Schauspiele des 16. Jahrhunderts II, S. XX.

der uns angehenden Zeit sind wir durch die Veröffentlichungen von Gaedertz[a]) und die Untersuchungen von Brandl[b]), und Brodmeier[c]) vollständig unterrichtet. Die mittelalterliche Mysterienbühne, die sich in England zu einem ganz eigenartigen Typus entwickelte[d]), erhielt sich bis ins 17. Jh.[e]); daneben entwickelte sich unter dem Einfluß der Tragödien des Seneca und der daran anschließenden Renaissancetragödie, als deren Anfang der Gorboduc zu bezeichnen ist[f]), die Bühne des romantischen Volksdramas, das in Shakespeare seinen Höhepunkt erreicht. Diese Bühne besteht aus einer neutralen, dekorationslosen Vorderbühne, aus einer etwas kleineren, mit Dekorationen ausgestatteten Hinterbühne und einer in halber Höhe der Rückwand befindlichen Oberbühne, die in späterer Zeit balkonartig über die Hinterbühne vorspringt. Unter dieser Oberbühne ist ein Raum, der der Scena der Terenz-Bühne entspricht. Er dient als Garderobe der Schauspieler, und von ihm aus führt eine Treppe hinauf zur Oberbühne. Zwei Türen verbinden ihn mit dem offenen Bühnenfelde. Es existieren mehrere bildliche Darstellungen, die uns diese Einrichtung der Shakespeare-Bühne deutlich machen[g]); die älteste und zuverlässigste ist die von Gaedertz entdeckte Zeichnung des Londoner Schwanentheaters vom Jahre 1596.

Indem man den Zwischenvorhang, der auf der späteren deutschen Bühne des 17. Jh.s bei Rist und den Wandertruppen erscheint, auf den Einfluß der E.K. zurückführte, hat man angenommen, daß schon Shakespeare den Zwischenvorhang, der V.B. und H.B. trennte, gekannt habe. Auch Brodmeier bekennt sich noch zu dieser Ansicht. Er unterscheidet den Mittelvorhang [curtaine in den Quartos und der Folioausgabe[h])] von den Behängen der H.B. [arras], die die Wanddekoration bilden. Es erscheint mir gewagt, hierauf die

---

[a]) Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne (Bremen 1888).

[b]) Einleitung zur Shakespeare-Ausgabe des Bibliogr. Instituts.

[c]) Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne usw. Diss. Jena 1904.

[d]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, Buch X, S. 495 ff.

[e]) Die letzte Mysterienaufführung in England fand in Chester im Jahre 1631 statt (Creizenach III, S. 499).

[f]) Rud. Fischer, Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie (Straßb. 1893).

[g]) Drei Bühnenbilder bei Kellner, Shakespeare, S. 202. Die Zeichnung des Schwanentheaters außer bei Gaedertz noch bei Brandl in der Einl. der Shakespeare-Ausgabe und bei Wülker, Geschichte der englischen Literatur, S. 266.

[h]) Die Bühnenanweisungen in den landläufigen englischen Shakespeare-Ausgaben sind nicht authentisch.

Annahme des Zwischenvorhangs zu stützen. Eine sprachliche Notwendigkeit, den beiden Ausdrücken eine prinzipiell verschiedene Bedeutung beizulegen, liegt keineswegs vor. Die von Brodmeier beigebrachten Beweise sind durchaus nicht zwingend; in den wenigen Szenen, in denen die Bezeichnung „curtain" überhaupt vorkommt, läßt sich dieses curtain ebensogut als eine Art Wandverkleidung erklären. In Kyds „Spanish Tragedy" IV, 3, wo Hieronimo die Vorbereitungen für das Zwischenspiel trifft, heißt es: „he knocks up the curtaine". Hier ist es klar, daß curtain irgendeine Wanddekoration, nach Brodmeiers eigner Erklärung [a]) vielleicht sogar eine Verhüllung der Fenster auf der Oberbühne, keinesfalls aber einen Zwischenvorhang bedeutet. Wir haben somit keinen positiven Grund, unter dem curtain bei Shakespeare einen Mittelvorhang zu verstehen. Daneben sprechen aber eine Reihe Gründe direkt gegen diese Annahme:

1. Keines der erhaltenen Bühnenbilder zeigt eine Spur von dem Vorhandensein eines Mittelvorhangs.

2. Nirgends beginnt bei Shakespeare in den alten Drucken eine Szene damit, daß, wie im modernen Drama, beim Aufgang des Vorhangs schon Personen auf der Bühne sind; diese treten stets erst herein und beim Szenen- und Aktschluß wieder ab.

3. In den englischen Quellenwerken über die Shakespeare-Bühne steht nirgend etwas von einem Mittelvorhang. In Cibbers „Lives of the poets of Great Britain and Irland" heißt es: „Unter der Regierung Karls I. gab es weiter nichts als einen Vorhang von sehr grobem Stoff, bei dessen Aufgang die Bühne entweder mit kahlen Seitenwänden, die nur notdürftig mit Matten bedeckt waren, oder mit Teppichen behängt erschien, so daß für den ursprünglichen Ort der Handlung und alle folgenden Veränderungen, bei deren Anwendung die Dichter jener Zeit sich frei gehen lassen konnten, nichts dem Verständnis des Dichters zu Hilfe kam, nichts auch die Darstellung des Schauspielers unterstützte als die Phantasie." [b]) Es ist also hier wohl von einem Vorhang die Rede, der vor der Vorstellung die ganze Bühne abschloß — eine Einrichtung, die sicher nur in den großen Londoner Theatern existierte und für die Technik

---

[a]) A. a. O. S. 7.

[b]) Zitiert nach Heinemann, Vorhang und Drama (Grenzboten 49, 1, S. 461).

im übrigen ganz belanglos ist —, nicht aber von einem Mittelvorhang, der während des Stückes zum Zwecke von Dekorationsveränderungen auf der H.B. diese von der V.B. trennte.

§ 7. Die Englischen Komödianten in Deutschland und ihr Repertoir.

Es wäre übereilt, die Verhältnisse der englischen Shakespeare-Bühne ohne weiteres auf die E.K. in Deutschland zu übertragen. Man muß bedenken, daß den deutschen Wandertruppen nicht entfernt die Mittel zu Gebote standen wie den Truppen in England, die in festen Schauspielhäusern, im Globe- und Schwanentheater, spielten, und an deren Spitze ein Shakespeare stand. Wir müssen aus den deutschen Quellen allein ein Bild zu gewinnen suchen.

Die ersten E.K. kamen von Dänemark nach Deutschland. In Helsingör finden wir 1585 eine englische Truppe, die ehemals in den Diensten des Earl of Leicester gestanden hatte[a]). An ihrer Spitze stand William Kemp, der in der englischen Theatergeschichte durch seine hervorragende Begabung in komischen Rollen und durch seine Verbindung mit Shakespeare bekannt ist. Diese Truppe lud der Kurfürst Christian II. von Sachsen im Jahre 1586 nach Dresden ein. Sie blieb etwa neun Monate in sächsischen Diensten und kehrte dann über Danzig nach Dänemark zurück. Der Schwerpunkt ihrer Darbietungen lag in musikalischen und akrobatischen Vorstellungen. Sie werden als „Geiger und Instrumentisten" bezeichnet, und im Bestallungsdekret des Herzogs heißt es: sie sollen sich „an unserem Hoffe wesentlich halten, Und sünsten, so offte Inen solches angemeldet wirdt, mit Iren Geygen und zugehörigen Instrumenten auffwarten und Musicieren, Uns auch mit Irer Springkunst und andern, was sie in Zirlichkeit gelernnett, lüst und ergetzlichkeit machen". Ihre

[a]) Als Belege für die einzelnen Angaben dieses Paragraphen seien ein für allemal die Listen bei Goedeke, Grundriß II, S. 525 ff., sowie die Veröffentlichungen von Cohn (Shakespeare in Germany), Creizenach (Englische Komödianten), Trautmann (Schnorrs Archiv 12—15), Bolte (Danziger Theater) und Herz (Englische Schauspieler und englisches Schauspiel in Deutschland; Litzmanns Theatergesch. Forschungen 18) genannt.

dramatiſchen Leiſtungen beſtanden wohl nur in Singſpielen, die mit Muſik und Tanz verbunden waren. Da ſie, der deutſchen Sprache unkundig, in ihrer Mutterſprache ſpielten, iſt es natürlich, daß das geſprochene Wort in ihren Darbietungen nur von untergeordneter Bedeutung ſein konnte.

Dieſe Truppe hat auf die deutſche Bühnenkunſt keinen Einfluß ausgeübt; ſie iſt nur als Vorläufer für die große Umwälzung der nächſten Jahrzehnte von Intereſſe. Erſt im Jahre 1592 hören wir wieder von E.K. Am 10. Februar ſtellt Lord Howard den Schauſpielern Robert Browne, Johann Bradſtreat, Thomas Saxfield (Sackeville) und Richard Jones einen Paß an die Generalſtaaten aus, in dem die Abſicht der Unternehmer dargelegt wird: „. . . ont deliberé de faire un voyage en Allemagne, avec intention de paſſer par les païs de Zelande, Hollande et Friſe, et allantz en leur dict voyage d'exercer leurs qualitez en faict de muſique, agilitez et joeuz de commedies, tragedies et hiſtoires." Es handelt ſich hier um die Führer eines großen Enſembles, das alle Gattungen der ſhakeſpeareſchen Muſe in ſeinem Repertoir hatte, bei dem aber auch, wie bei der Kempſchen Truppe, Muſik und Tanz eine große Rolle ſpielten. Dieſe Komödianten gehen zunächſt, wahrſcheinlich einer Einladung des Herzogs Heinrich Julius folgend, an den braunſchweigiſchen Hof, dann nach Süddeutſchland, wo wir ſie 1592/93 in Frankfurt finden. Sie ſpielen hier u. a. Stücke von Morlowe in engliſcher Sprache. Der Erfolg dieſes erſten Auftretens war gering; das mag der Grund ſein, weswegen ſie ſich trennten: ein Teil trat in die Dienſte des Kurfürſten Moritz von Heſſen, ein anderer Teil ging mit Browne nach England zurück, ein dritter trat unter Sackevilles Führung in die Dienſte des Fürſten, an deſſen Hofe ſie ſchon ein Jahr vorher geſpielt hatten, des Herzogs Heinrich Julius von Braunſchweig. Dem Mangel eines deutſchen Repertoirs half der Herzog, der ſich ſchon vorher dichteriſch verſucht hatte, dadurch ab, daß er ſeine Bühne mit einer Reihe deutſcher Stücke verſorgte, die im Geſchmack und Stil der Engländer gehalten waren. Von hier aus unternahm Sackeville verſchiedene Gaſtſpielreiſen nach Dänemark und Süddeutſchland; 1596 beſuchte er Nürnberg, wo Jakob Ayrer ſeine Stücke ſah. 1602 ſagte er dem Theater Valet und vertauſchte das Gewerbe des Komödianten mit dem eines Seidenhändlers. Der Johan Bouſet, den er geſchaffen hatte, lebte in den Dramen Ayrers fort, bis er von dem

ſpäteren Typus des Pickelherings verdrängt wurde oder in ihm aufging.

Sein Genoſſe Browne kehrte 1596 aus England zurück und übernahm wieder die Leitung des Teiles ſeiner alten Truppe, der in heſſiſche Dienſte getreten war. Von Kaſſel aus unternahm er mannigfache Kreuz- und Querzüge durch Süddeutſchland. Mit Sackeville unterhielt er gute Beziehungen; 1601 gaſtierte dieſer bei ihm in Frankfurt a. M. Die Truppe war, ſoweit wir aus den Ratsprotokollen, die ſich mit ihr beſchäftigen, ſehen können, allgemein beliebt und geachtet; ſie trat auch mit ganz anderen Mitteln auf als 1592; vor allem ſpielte ſie jetzt durchweg in deutſcher Sprache. Eine kleinere Truppe unter Blackreude und Theer löſte ſich zeitweilig von der Browneſchen los. Dieſe Teiltruppe iſt wichtig durch das Repertoir, das von ihrem Auftreten in Nördlingen und Rothenburg o. T. erhalten iſt. Ein anderer Teil des Enſembles war während der Wanderzüge Brownes in Süddeutſchland unter Webſters Führung in heſſiſchen Dienſten geblieben; von ihr zweigten ſich wieder neue Truppen unter Machin und Reeve ab. Je mehr ſie ſich zerſplitterten, deſto mehr mußten ſich natürlich die einzelnen Teile durch Zuzug neuer Mitglieder aus Deutſchland ergänzen, ſo daß ſchließlich von den Engländern nicht viel mehr als der Name engliſch war.

Im Winter 1606/07 war Browne wieder in Kaſſel, ſchied aber bald wegen Beſoldungsſtreitigkeiten aus. Noch in demſelben Jahre übergab er die Leitung ſeinem jüngeren Genoſſen Green und kehrte nach England zurück. 1618 erſchien er mit neuer Truppe und neuem Repertoir wieder in Deutſchland und erlebte noch eine kurze Glanzzeit am Hofe des Winterkönigs. 1620 vertrieb ihn der Krieg vom Kontinent; ſeitdem iſt ſeine Spur verſchollen.

Der neue Prinzipal Green unternahm ſeit 1607 mit der Browneſchen Truppe weite Streifzüge durch ganz Deutſchland von Utrecht bis Warſchau, von Graz bis Kopenhagen. Im Winter 1607/08 iſt die Truppe in Graz. Dieſe Epiſode iſt wohl die Glanzzeit der E.K. in Deutſchland. Beſonders wichtig iſt ſie uns dadurch, daß wir das Grazer Repertoir Greens durch einen Brief, den die Erzherzogin Magdalena an ihren Bruder Ferdinand ſchrieb, genau kennen[a]).

[a]) Vgl. Meißner, Die engliſchen Komödianten in Öſterreich (Wien 1884). Daſelbſt iſt der köſtliche Brief der Erzherzogin vollſtändig abgedruckt. S. 76 ff.

Den Schwerpunkt seiner Tätigkeit verlegte Green in der Folgezeit nach dem Osten und fand namentlich an dem mit dem steirischen eng verschwägerten polnischen Hofe in Warschau wiederholt ehrenvolle Aufnahme. 1620 kehrte auch er, durch die Kriegswirren gezwungen, in die Heimat zurück. Sechs Jahre später erschien er jedoch wieder auf dem Kontinent und gab vom 1. Juni bis 4. Dezember in Dresden Vorstellungen. Die Truppe nannte sich, als sie in Köln um Spielerlaubnis nachsuchte, „bickelherings compagnia". Der Typus des Pickelhering ist nach dem Muster von Sackevilles Bouset und Spencers Stockfisch von Reinold geschaffen, der seit 1618 als Greens Genosse erscheint. Dieser Umstand sowie das uns erhaltene reichhaltige Dresdner Repertoir, in dem fast sämtliche Grazer Stücke wiederkehren, beweist, daß Green im wesentlichen noch seine alte Truppe bei sich hatte. Green verschwindet 1627 aus dem Gesichtskreise; Reinold führt die Truppe weiter und kündigt 1628 in Frankfurt a. M. sein letztes Auftreten in Deutschland an. Doch scheint es ihm mit dem rührselig gehaltenen Abschied nicht Ernst gewesen zu sein; die Truppe bleibt während des Krieges in Deutschland und hat am Dresdner Hofe einen ständigen Rückhalt. Sie fristet unter fortwährender Teilung und stetem Personalwechsel ein kümmerliches Dasein. Das englische Element schwindet vollständig, und schließlich auch der englische Name. Aus den „englischen" werden „hochdeutsche" Komödianten. Nach Beendigung des Krieges treten eine ganze Anzahl solcher Truppen ans Tageslicht. In ihren Repertoiren nehmen neben den Resten der Greenschen Tradition Stücke italienischen, niederländischen und spanischen Ursprungs immer mehr überhand[a]). Joris Jolliphus, der von 1649 bis 1660 in Deutschland erscheint, ist wohl der letzte englische Prinzipal. Schilling [1651 in Prag], Kaspar Stiller [1660 in Güstrow, vielleicht identisch mit Kaspar Stieler, dem Verfasser der geharnischten Venus[b]) und der Rudolstädter Festspiele[c])], Christian Bockhäuser [1660 in Lüneburg], Daniel Treu und Karl Paulsen

---

[a]) Das Paulsen-Velthensche Repertoir ist in Boltes „Danziger Theater", S. 104—122, zusammengestellt. Vgl. außerdem: Heine, Die deutsche Wanderbühne (Halle 1889), S. 3 und Anh., und Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland (Münster 1895), S. 65 ff.

[b]) Köster, Der Dichter der geharnischten Venus. Marburg 1897.

[c]) Höfer, Die Rudolstädter Festspiele und ihr Dichter, S. 138—140 (Probefahrten I).

(der „Prinzipal Karl“ im deutschen Hamlet), aus deren Truppe die berühmte Velthensche Truppe hervorging, sind die deutschen Ausläufer des Greenschen Ensembles, so daß von Browne und Sackeville bis zu den Wandertruppen des 17. und 18. Jh.s eine ununterbrochene Tradition festzustellen ist.

Ganz unabhängig von der Browne-Greenschen und der Sackevilleschen Truppe taucht 1604 in brandenburgischen Diensten eine neue Truppe unter Führung des berühmten Prinzipals Spencer auf, durchzieht kreuz und quer ganz Deutschland, wird 1620 wegen unlauterer Geldgeschäfte des Führers in Berlin entlassen und verschwindet seitdem völlig. Diese Truppe ist für uns von höchstem Interesse durch die Beschreibung, die sich von der Bühne erhalten hat, auf der Spencer 1612 in Regensburg die „Türkische Triumphkomödie“ aufführte.

Welcher Art waren nun die Darbietungen dieser wandernden Künstler?

Jedenfalls war die dramatische Seite ihrer Kunstübung nicht die einzige. Daß Musik und Akrobatik, Gesang und Tanz daneben eine beträchtliche, ursprünglich vielleicht sogar die Hauptrolle spielten, haben wir bereits bei der Kempschen und bei den Anfängen der Browne-Sackevilleschen Truppe gesehen. Der Teil der Browneschen Truppe, der nach Brownes Rückkehr nach England in hessische Dienste getreten war, spielte 1595 in Schmalkalden. Bei dieser Gelegenheit wird berichtet, es sei einer „in Paul Merkerts Hof gesprungen und die Wand hinauf gelaufen“ — jedenfalls ein kühnes Akrobatenstückchen. Browne wird 1597 in Kassel verpflichtet, Komödien, Tragödien und Spiele aufzuführen, „auch sowohl in Musica Vokali als Instrumentali wie auch in allen andern Sachen darinnen wir ihnen geübt, erfahren, unnd dienlich wissen, guttwillig und unverdrossen gebrauchen lassen“. Überhaupt nehmen gerade am Kasseler Hofe die musikalischen Aufführungen einen breiten Raum ein. Die Truppe von Webster und Machin, die sich als die „hessischen Hofkomödianten“ 1598 von Browne trennte, verdankt ihren musikalischen Leistungen allein ihre langjährige Stellung in Kassel[a]). 1605 erschienen Machin und Reeve mit 18 Personen, darunter 7 Musikern, in Frankfurt. Noch 1612 wird von dem Auftreten der hessischen Truppe in Nürnberg berichtet, sie hätten „im Halsprunner Hof

[a]) Herz, a. a. O. S. 38.

etliche ſchöne und zum Theil in Teutſchland unbekante Comedien und Tragedien und darbei eine gute liebliche Muſica gehalten, auch allerley wälſche Tänze, mit wunderlichem Vertrehen, Hupfen, hinder und für ſich ſpringen, Überwerfen und andern ſeltzamen Geberten getrieben, welchs luſtig zu ſehen". Von der Truppe, die 1601 in Münſter in engliſcher Sprache ſpielte, heißt es: „ſi hetten bi ſich vielle verſchieden inſtrumente, dar ſi uf ſpeleden, als luten, zitteren, fiolen, pipen und dergelichen; ſie dantzeden vielle neuwe und froemmede dentze (ſo hir zu lande nicht gepruechlich) in anfange und ende der comedien". Theer und Blackreude gaben 1603 in Frankfurt „Comödien und Tragödien zuſampſt einer herrlichen und lieblichen Muſica". In Graz ſpielten die Tänze, die Green vorführte, eine große Rolle. Die Erzherzogin Magdalena führte zu den Faſchingsbeluſtigungen einen von ihr ſelbſt eingeübten Reigen auf und freute ſich beſonders über den fachmänniſchen Beifall, den der gewandte Engliſche Komödiant ihrer Leiſtung zollte. 1615 lädt derſelbe Green den Danziger Rat zu einer Probeaufführung ein, „das E. E. H. nicht alleine die actiones, ſondern auch die liebliche Muſicam undt andere kurzweilige ſachen ſelbſt anſehen". Auch bei Spencer iſt die muſikaliſche Seite vertreten. Seine Truppe beſteht, wie ausdrücklich geſagt iſt, aus 19 Komödianten und 15 Muſikern, und in der Beſchreibung ſeiner Regensburger Bühne iſt die Rede von dem Theater, „darinnen er mit allerlei muſikaliſchen Inſtrumenten auf mehr denn zehnerlei Weiſe geſpielt" [a]).

Dieſe wenigen Beiſpiele, die ſich aus der Zuſammenſtellung bei Goedeke II, S. 525—542, und den ſeitdem verſchiedentlich veröffentlichten Nachträgen leicht vermehren laſſen, mögen genügen, um die Bedeutung der muſikaliſchen und gymnaſtiſch-choreographiſchen Künſte in den Darbietungen der E.K. darzutun. Die erhaltenen Texte beſtätigen, wie wir ſpäter ſehen werden, dieſe Beobachtungen und geben auch darüber Aufſchluß, wie Muſik und Tanz mit den dramatiſchen Darbietungen verbunden war.

Dieſe Dinge waren hier im Zuſammenhange zu erörtern, da ſpäter immer wieder darauf zurückgegriffen werden muß. Betrachten wir, was für uns die Hauptſache iſt, die Dramen, die die E.K. in Deutſchland nachweislich zur Aufführung brachten, ſo fließen unſere Quellen recht ſpärlich, und von dieſen nachweisbaren Stücken

---

[a]) Mettenleiter, Muſikgeſchichte Regensburgs (Regensb. 1866), S. 256.

iſt in der Geſtalt, wie ſie die Engländer ſpielten, das wenigſte erhalten. Von Browne wiſſen wir, daß er in Frankfurt 1592 Marloweſche Dramen und Stills „Gammer-Gurtons needle“ und 1593 ein geiſtliches Drama von „Abraham und Lot“ in engliſcher Sprache aufführte; ferner können wir es als erwieſen betrachten, daß Sackville in Braunſchweig die Stücke des Herzogs Heinrich Julius ſpielte. Reichlicher fließen die Nachrichten erſt nach 1600. Aus dem Jahre 1603 iſt uns ein Nördlinger und aus den Jahren 1604 und 1606 zwei Rothenburger Repertoirverzeichniſſe der Theer-Blackreudeſchen Truppe[a]) erhalten, die einen Rückſchluß auf das Repertoir Brownes geſtatten. Die drei Verzeichniſſe ſind hier nebeneinandergeſtellt.

Nördlingen.	Rothenburg I.	Rothenburg II.
1. Daniel in der Löwengrube.	1. Daniel in der Löwengrube.	
2. Keuſche Suſanna[b]).		2. Keuſche Suſanna.
3. Verlorene Sohn[c]).		3. Verlorene Sohn.
4. Ungehorſame Kaufmannsſohn.		4. Ungeratene Kaufmannsſohn.
5. Urteil Caroli.		1. Urteil Caroli von Burgund.
6. Pyramus und Thisbe[d]).	5. Pyramus und Thisbe.	
7. Romeo und Julitha[e]).		
8. Anabella[f]).	6. Anabella.	
9. Von Botzarhio, einem alten Römer[g]).		5. Von einem alten Römer.
10. Vincentius Ladislaus[h]).		6. Vincentius Ladislaus.
	2. Melone, Kg. v. Dalmatien.	
	3. Ludwig, Kg. v. Hiſpanien.	
	4. Celinde und Sedea.	

[a]) Über die Identität der Nördlinger und Rothenburger Truppe vgl. Trautmann in Zeitſchrift für vergleichende Literaturgeſchichte 7, S. 60 ff., und Herz, a. a. O. S. 42 f.

[b]) Das Drama von Heinrich Julius oder von Samuel Israel (Goedeke II, S. 392).

[c]) Aus der Sammlung von 1620.

[d]) Zwiſchenſpiel des Sommernachtstraums oder Drama von Samuel Israel (Goedeke II, S. 391).

[e]) Frühere Faſſung des von Cohn hrsg. Dramas (Shakeſpeare in Germany).

[f]) Frühere Faſſung des Danziger Dramas, hrsg. von Bolte, „Danziger Theater“ (Litzmanns Theatergeſch. Forſchungen 12).

[g]) Stofflich verwandt mit Ayrers „altem Wucherer“ und dem Pickelheringsſpiel „von der ſchönen Maria“ (auch bei Hans Sachs).

[h]) Drama des Herzogs Heinrich Julius in der Versbearbeitung von Elias Herlicius.

Indirekt läßt sich Brownes Repertoir noch vervollständigen. Im Jahre 1602 kam Browne dreimal nach Nürnberg. Unter den Dramen des Nürnberger Gerichtsprokurators Jakob Ayrer finden sich nun acht Dramen, welche sich, wenn auch nur mittelbar, auf englische Vorbilder zurückführen lassen. Es sind dies folgende Stücke[a]):

1. Mahomet II. (Opus theatricum Nr. IX). Entspricht Peeles verloren gegangenem Drama „The Turkish Mahomet and Hyrin the fair Greek"; eine deutsche Bearbeitung dieses Dramas wird als „türkische Triumphkomödie" in Spencers Repertoir genannt; vgl. unten S. 42.
2. Pelimperia (Op. th. Nr. XI). Bearbeitung einer verlorenen deutschen Fassung von Kyds „Spanish Tragedy"[b]).
3. König Eduard III. (Op. th. Nr. XXIV). Die Quelle ist Bandello; es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß Ayrer die Anregung zu seinem Drama durch eine Aufführung des pseudoshakespearischen „Edward III." erhielt.
4. Der König von Cypern und die Königin von Frankreich (Op. th. Nr. XXV). Eine Bearbeitung einer deutschen Fassung von Machins „Dumb Knight". Dieses englische Drama erscheint als „Philole [Philocles] und Mariana" in Spencers Repertoir; eine spätere Bearbeitung, „der stumme Ritter", aus dem Jahre 1669 (aus Paulsens Repertoir) ist von Bolte im „Danziger Theater" herausgegeben. An Stelle des Zwischenspiels in der englischen Vorlage fügte Ayrer das ebenfalls den E.K. entnommene Pickelheringsspiel vom wundertätigen Stein ein, das auch der Verfasser der Danziger Komödie übernahm[c]).
5. Die schöne Phaenicia (Op. th. Nr. XXVI). Auch hier mag eine Aufführung durch E.K. die Anregung gegeben haben. Das Stück entspricht dem Shakespeareschen Lustspiel „Viel Lärm um Nichts". Ayrers Quelle ist Mauritius Brandts Übersetzung von Belleforests Roman „Phoenicia",

---

[a]) Ayrers Dramen, hrsg. von Adalb. v. Keller im Lit. Ver. 76—80.

[b]) Schönwerth, Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds „Spanish Tragedy" (Berlin 1903), S. CXXVII.

[c]) Vgl. Bolte, Danziger Theater. Die Stoffgeschichte der Posse vom wundertätigen Stein ist hier eingehend erörtert S. 225—232.

der auf Bandellos Novelle zurückgeht, die auch Shakespeares Quelle war[a]).

6. Die zwei Brüder von Syracus (Op. th. Nr. XXVII). Entspricht der Shakespeareschen „Komödie der Irrungen".
7. Die schöne Sidea (Op. th. XXVIII). Dieses vielumstrittene Stück geht auf ein älteres englisches Drama zurück, das auch Shakespeares „Sturm" als Quelle diente. Vielleicht haben wir in „Celinde und Sedea" im ersten Rothenburger Repertoir eine Andeutung dieses verloren gegangenen Dramas[b]).
8. Von einem alten Wucherer (Op. th. XXIX). Im Nördlinger und zweiten Rothenburger Repertoir entspricht diesem Stück das Drama „von einem alten Römer". Dem Stoffe nach verwandt mit dem Spiel von der schönen Marina und dem alten Hahnrei in der Sammlung von 1620.

Diese acht Dramen gehen also teils mit Sicherheit, teils mit Wahrscheinlichkeit auf die E.K. zurück. Da sie der letzten Periode von Ayrers dichterischer Tätigkeit angehören, also zwischen 1600 und 1605 entstanden sind[c]), so liegt es nahe, daß das Auftreten Brownes im Jahre 1602 die Anregung gegeben hat; die genannten acht englischen Dramen müssen also zu Brownes Repertoir gehört haben. Die Tatsache, daß sich zwei von ihnen im Nördlingen-Rothenburger Repertoir wiederfinden, bestätigt diese Annahme. Zu diesen Stücken kommt noch das Estherdrama von 1620. Das Zwischenspiel dieses Dramas, das erst im Zusammenhang mit der Esther einen besonderen parodistischen Sinn erhält, benutzte Ayrer in seinem Eduard III.; wir müssen daher annehmen, daß er es auch im Zusammenhang mit der Esther kennen lernte[d]).

---

[a]) Bolte, Deutsche Verwandte von Shakespeares „Viel Lärm um Nichts", Shakespeare-Jahrbuch 21, S. 310—12, u. 22, S. 272 f. Daß Ayrer den Stoff nicht aus Bandello direkt schöpfte, sondern durch die E.K. damit bekannt wurde, folgt daraus, daß die komische Figur bei Shakespeare und Ayrer in den Grundzügen dieselbe ist, während sie bei Bandello ganz fehlt. Vgl. H. Grimm, Das Theater des Herzogs Heinrich Julius (Essays, S. 164).

[b]) Der Annahme Meißners, daß Ayrer Shakespeares Quelle sei, wird wohl niemand mehr zustimmen (Untersuchungen über Shakespeares Sturm, Dessau 1872, S. 1—16).

[c]) Vgl. unten S. 163.

[d]) Diesen Nachweis führt Tittmann, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. XXIII.

Aus Spencers Repertoir sind uns dem Namen nach fünf Stücke bekannt, deren Aufführung in Nürnberg 1613 überliefert ist:

1. Philole und Mariana (vgl. ob. S. 40, 4);
2. Celido und Sedea (vgl. S. 40, 7);
3. Zerstörung von Troja („Destruction of Troy" bei Heurlowe);
4. Zerstörung von Konstantinopel (türkische Triumphkomödie, vgl. S. 42, 1. Auch 1611 in Königsberg und 1612 in Regensburg aufgeführt; Goedeke II, S. 534, 102 und 104. Herz, S. 73).
5. Vom Türken (Masons „The Turke").

Bemerkenswert ist, daß von den fünf namhaft gemachten Dramen drei bei Browne schon vorhanden waren. Da wir jedoch die übrigen Spencerschen Stücke nicht kennen, wäre es gewagt, hieraus einen Schluß auf die Übereinstimmung der Repertoire der beiden Prinzipale zu ziehen.

Am besten sind wir über Greens Repertoir unterrichtet, das aus dem Browneschen entstanden ist. Aus dem Briefe der Erzherzogin Magdalena [a]) kennen wir sämtliche in Graz 1608 aufgeführten Stücke. Bedeutend reichhaltiger ist sein Dresdner Repertoir von 1626 [b]); dazu kommen noch drei Stücke in der Sammlung von 1620, die wir, wie sich später ergeben wird, ebenfalls für Green in Anspruch nehmen müssen, im ganzen 36 Dramen (die Stücke 1—29 gehören dem Dresdner Repertoir an, die mit * bezeichneten außerdem dem Grazer Repertoir von 1608; Nr. 30—33 sind nur in Graz belegt, Nr. 34—36 stehen in der Sammlung von 1620):

1. Christabella (Bearbeitung eines verloren gegangenen englischen Dramas, das die Geschichte des Sir Eglamour of Artois behandelt; vgl. Herz, S. 126).
2. Romeo und Julietta (Shakespeare; eine handschriftliche deutsche Bearbeitung aus der zweiten Hälfte des 17. Jh.s, hrsg. von Cohn in „Shakespeare in Germany").
3. Amphitrion (unbekannten Ursprungs).
4. *Herzog von Florenz (Massingers „Great Duke of Florence". Herz bezweifelt die Identität des Grazer und Dresdner Dramas [a. a. O. S. 104]; nach Meißner, Englische Komödianten in Österreich, S. 100 ff., ist sie jedoch sehr wahrscheinlich).

---

[a]) Vgl. oben S. 35 Anm.

[b]) Zuerst veröffentlicht von Fürstenau, Dresdner Theater, 1. Bd. S. 96 f.

5. König von Spanien und Vicekönig von Portugal (Kyds „Spaniſh Tragedy“?).
6. Julius Caeſar (Shakeſpeare).
7. Cryſella (Chettles „Patient Griſſil“ [Griſeldis]).
8. Herzog von Ferrara (vgl. Nördlingen-Rothenburger Repertoir Nr. 8, ſtofflich verwandt mit Marſtons „Paraſitaſter“).
9. *Jemand und Niemand (1607 auch in Kaſſel aufgeführt; erhalten in der Faſſung der Grazer Aufführung in einer von Green mit eigenhändig geſchriebener Widmung verſehenen Handſchrift, hrsg. von Biſchoff in den „Mitteilungen des hiſtoriſchen Vereins für Steiermark 1899“. Die Sammlung von 1620 enthält eine ſtark abweichende Bearbeitung; beide gehen zurück auf ein anonymes engliſches Drama „Nobody and Somebody with the true Chronical Hiſtorie of Elidure“)[a].
10. König von Dänemark und König von Schweden (unbekannter Herkunft).
11. Hamlet (Shakeſpeare. Das uns erhaltene deutſche Hamlet-Drama ſtammt aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jh.s; das Manuſkript, das in Ekhofs Beſitz war, iſt verſchollen. Den Bericht Riſts von der Aufführung eines Dramas vom Königsſohn von England und der Königstochter von Schottland in Hamburg 1625 hat Litzmann mit überzeugenden Gründen auf eine Hamlet-Aufführung bezogen[b].
12. Orlando furioſo (Robert Greenes „Orlando furioſo“).
13. König von England und König von Schottland (erhalten in der Sammlung von 1620).
14. Hieronymus, Marſchall in Spanien (Kyds „Spaniſh Tragedy“).
15. Haman und Eſther (Sammlung von 1620; vgl. oben S. 41).
16. Märtyrerin Dorothea (Maſſingers „Virgin Martyr“).

---

[a]) Über das Verhältnis der drei Faſſungen vgl. Biſchoff, a. a. O., und Herz, S. 115 f.

[b]) Deutſche Rundſchau 1892, S. 427 ff. Über die verſchiedenen Hamletbearbeitungen vgl. vor allem: Creizenach, Bericht der ſächſiſchen Geſellſchaft der Wiſſenſchaften 1887, S. 1—43; derſ., Einleitung zur Ausgabe des deutſchen Hamlet (Schauſpiele der engliſchen Komödianten); Sarrazin, Thomas Kyd und ſein Kreis, Berlin 1892 (weiſt Kyd den Urhamlet zu); derſ., Anglia, N. F. 1, S. 117 ff.; Tanger, Shakeſpeare-Jahrbuch 23.

17. *Doktor Fauſt (Marlowe; ſchon von Browne 1592 in Frankfurt in engliſcher Sprache aufgeführt).
18. König von Arragonien (entweder Robert Greenes „Alphonſus, King of Arragon", oder der pſeudoſhakeſpeareſche „Mucedorus").
19. *Fortunatus (erhalten in der Sammlung von 1620, Bearbeitung von Dekkers „Old Fortunatus").
20. Jude von Venedig (Bearbeitung von Shakeſpeares „Kaufmann von Venedig"; erhalten in einer Handſchrift aus der 2. Hälfte des 17. Jh.s, als deren Verfaſſer Bolte den Schauſpieler Chriſtoph Blümel ermittelt hat[a]), hrsg. von Meißner, Engliſche Komödianten in Öſterreich).
21. Der behende Dieb (unbekannter Herkunft; Rhampſinit?).
22. *Herzog von Venedig (nach dem Grazer Repertoir „König von Cypern und Herzog von Venedig". Meißner identifiziert dieſes Drama mit dem „Juden von Venedig"; nach Creizenach, Schauſpiele der engliſchen Komödianten, handelt es ſich jedoch um das Drama „Tugend- und Liebesſtreit", das uns in einem Druck von 1677 erhalten iſt. Stofflich verwandt mit Shakeſpeares „Was ihr wollt").
23. *Jude von Malta (Marlowe. Auch in Paſſau aufgeführt 1607).
24. Tragikomödie vom alten Proculo (unbekannter Herkunft).
25. Herzog von Mantua und Herzog von Verona (unbekannter Herkunft).
26. König Lear (Shakeſpeare. 1692 in einer Bearbeitung als Komödie mit verſöhnlichem Ausgang in Breslau aufgeführt. Programm erhalten und abgedruckt bei Creizenach, Engliſche Komödianten, Anhang V).
27. Vom Gevatter (unbekannter Herkunft).
28. *Verlorene Sohn (auch in Paſſau 1607 aufgeführt. Erhalten in der Sammlung von 1620).
29. Graf von Augiers (unbekannter Herkunft).
30. Der König und das Goldſchmiedsweib (Heywoods „Edward IV."; Bericht über die Aufführung in Graz 1607 in einem Briefe der Erzherzogin Maria Anna; vgl. Meißner, S. 74).

[a]) Shakeſpeare-Jahrbuch 22, S. 189 f.

31. Die fromme Frau von Antorf (Houghton und Days Drama „Friar Rush and the proud woman of Antwerp").
32. König Ludwig und König Friedrich von Ungarn (unbekannter Herkunft).
33. Der reiche Mann und arme Lazarus (John Bales, Bischofs von Ossory, verlorene Komödie „Lazarus rais'd from the dead"?).
34. Sidonia und Theagenes (Prosaauflösung von Gabr. Rollenhagens „Amantes amentes"; vgl. Reinh. Köhler im Shakespeare-Jahrbuch I, S. 408 ff. Erhalten in der Sammlung von 1620).
35. Julius und Hippolyta (verwandt mit Shakespeares Lustspiel „Die beiden Veroneser", mit dem es auf gemeinsamer Quelle beruht. In dem tragischen Ausgang scheint das deutsche Drama der ursprünglichen Gestalt näher zu kommen[a]). Erhalten in der Sammlung von 1620).
36. Titus Andronicus (erhalten in der Sammlung von 1620)[b]).

Dieses Repertoir bildet bis auf Velthen den eisernen Bestand der deutschen Wandertruppen. Reinold, der Greens Erbe antritt und in den dreißiger Jahren mehrfach in Dresden spielt, nimmt daneben nur wenige Dramen von offenbar nicht englischem Ursprung auf, und bei den späteren Truppen, bei den Freiberger Springern, bei Schilling in Prag 1651 usw. kehrt trotz des fortgesetzten Eindringens des spanischen und italienischen Elements und der durch Gryphius und Lohenstein vertretenen deutschen Alexandrinertragödie nach holländischen Vorbildern immer der alte Bestand von 1626 wieder[c]).

---

[a]) Zupitza im Shakespeare-Jahrbuch 23, S. 1—17. Herz, S. 119.

[b]) Über den Stoff vgl. Schroer, Über Titus Andronicus, Marburg 1891. Creizenach, Einleitung zum Titus Andronicus in „Schauspiele der englischen Komödianten".

[c]) Zu diesem Repertoir der E.K. kommen noch verschiedene Dramentitel, die in gelegentlichen Berichten erhalten sind: 1604 bringen in Nordhausen E.K. Romeo und Julie in deutscher Sprache zur Aufführung (Meißner, Englische Komödianten in Österreich, Shakespeare-Jahrbuch 19); in Nördlingen erscheint 1605 ein Drama vom Propheten Jona; in Danzig führen 1615 zwei Konkurrenten Spencers, Dirnius und Freyenbott, sieben Dramen auf, darunter eins von David und Bathseba (nach Boltes Vermutung das Drama von Ambrosius Pape). Im September und November 1603 wird ein Susannendrama in Stuttgart von der Truppe des englischen Gesandten Spencer aufgeführt; welches Drama das war, läßt sich natürlich nicht entscheiden.

§ 8. Kritik der Quellen.

Das Graz-Dresdner Repertoir ist für uns von unschätzbarem Werte. Hier zeigen sich die E.K. zum letztenmal in ihrer Eigenart; von ihren Stücken kann nur ein einziges, Sidonia und Theagenes, mit Sicherheit auf ein nicht-englisches Vorbild zurückgeführt werden, bei den übrigen ist die englische Abstammung erwiesen oder doch im höchsten Maße wahrscheinlich. Mit Greens Scheiden aus Deutschland verlieren die E.K. ihre charakteristischen Eigenheiten, und die englischen, romanischen und deutschen Elemente verschmelzen zu der Einheit der „hochdeutschen" Wandertruppen. Wir dürfen infolgedessen bei der Betrachtung der Bühnenkunst der E.K. nicht über das Jahr 1626 hinausgehen.

Von den Dramen der E.K. sind uns verhältnismäßig nur wenige erhalten, und auch von diesen wenigen gehören eine Anzahl in den uns vorliegenden Bearbeitungen der zweiten Hälfte des 17. Jh.s an. Die englischen Dramen, die den in Deutschland gespielten Stücken als Quellen dienten, kommen für unsere Untersuchung nicht in Betracht; wir brauchen nur einen Blick auf den shakespeareschen und deutschen Titus Andronicus zu werfen, um uns des himmelweiten Unterschiedes der fratzenhaften deutschen Verzerrungen von den englischen Urbildern bewußt zu werden. Wir dürfen uns daher nur an die in Deutschland und in deutscher Sprache überlieferten Dramen halten[a]).

Die demgemäß heranzuziehenden deutschen Stücke lassen sich fast alle auf das Greensche Repertoir zurückführen. Das älteste ist das Drama von „Jemand und Niemand" in der von Bischof herausgegebenen Grazer Fassung (s. ob. S. 43 Nr. 9). Die nächste Quelle ist die bereits mehrfach erwähnte Sammlung von „engelischen Comedien und Tragedien", die in Leipzig bei Gottfried Grosse 1620 in erster, 1624 in zweiter Auflage erschien. Sie enthält außer zwei Pickelheringspossen und fünf Singspielen acht Tragödien und Komödien, nämlich:

1. Von der Königin Esther und dem hoffärtigen Haman.
2. Vom verlorenen Sohn.
3. Von Fortunato.

[a]) Einige Ausnahmen rechtfertigen sich selbst (Pelimperia).

4. Von eines Königs Sohn aus England und des Königs Tochter aus Schottland.
5. Von Sidonia und Theagene.
6. Von Jemand und Niemand.
7. Von Julio und Hippolyta.
8. Von Tito Andronico und der hoffärtigen Kaiserin.

Von diesen Dramen kommen Nr. 1—4 und 6 im Dresdner Repertoir Greens vor. Den Nachweis, daß die Sammlung aus der Greenschen Truppe hervorgegangen ist, hat Creizenach geführt (Schauspiele der englischen Komödianten, Einl., S. XCIV f.) und Herz neuerdings bestätigt (a. a. O. S. 116). Der Pickelhering, jener von Greens Genossen Reinold geschaffene Typus der komischen Figur[a]), der in der Sammlung eine Hauptrolle spielt, hat infolge der exponierten Stelle des Namens auf dem Titelblatte dem ganzen Buche den Namen gegeben; 1626 wird in Bautzen auf dem Gymnasium die Komödie vom König in England und König in Schottland „aus dem Pickelhering" aufgeführt. Wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Veröffentlichung der Sammlung mit Greens Weggange aus Deutschland 1620[b]) in Zusammenhang steht. Da der Prinzipal nicht mehr selber in Deutschland bleiben konnte, hinterließ er wenigstens eine Auswahl der beliebtesten seiner Stücke, damit sie „gar leicht daraus Spielweiß widerumb angerichtet werden" könnten, wie es auf dem Titelblatte heißt. „Sidonia und Theagenes" ist, wie wir bereits bemerkten, das einzige Stück in dieser Sammlung, das nicht englischen Ursprungs ist, sondern auf Rollenhagens „Amantes amentes" zurückgeht, das allerdings, wie die komischen Figuren Hans und Aleke (die dem Cnemon und der Aleke bei den E.K. entsprechen), zur Genüge beweisen, selbst erst unter dem Einfluß der E.K. entstanden ist. Wie beliebt dieses Drama war, zeigt die große Anzahl von Ausgaben, in denen es erschienen ist; Goedeke kennt allein deren sechs. So ist es zu verstehen, daß es die E.K. etwas ummodelten und in ihr Repertoir aufnahmen. Das Drama scheidet aus unserer Betrachtung aus, da es in bühnentechnischer Hinsicht durchaus die Bühne des Schuldramas voraussetzt. Interessant ist es insofern, als es eben beweist, daß die E.K. sich den deutschen Verhältnissen anpaßten und nicht bloß englische Stücke auf englischer

[a]) Vgl. oben S. 36.
[b]) Vgl. oben S. 36.

Bühne ſpielten. Die übrigen ſieben Dramen ſind für unſere Unterſuchung die Hauptquelle. Mit Vorſicht ſind jedoch die ſonſtigen einzeln überlieferten Stücke zu benutzen, die noch aus dem Kreiſe der E.K. ſtammen, weil die auf uns gekommenen Faſſungen einer ſpäteren Zeit angehören, in der ſchon wieder andere Einflüſſe ſich geltendmachten und auf die alten Dramen nachhaltig einwirkten. Es ſind dies:

1. Der Jude von Venedig (vgl. oben S. 44 Nr. 20).
2. Tugend- und Liebesſtreit (S. 44 Nr. 22).
3. Hamlet (S. 43 Nr. 11).
4. Romeo und Julietta (S. 42 Nr. 2).
5. Der ſtumme Ritter (S. 40 Nr. 4).
6. Tiberius und Anabella (S. 43 Nr. 8).
7. Kunſt über alle Künſte, ein böſes Weib gut zu machen (1672 erſchienen, eine Bearbeitung einer verlorenen deutſchen Faſſung von Shakeſpeares „Zähmung der Widerſpenſtigen", die bereits vor 1658 exiſtiert haben muß. Hrsg. von Reinh. Köhler, Berlin 1864; hier iſt der Stoff durch die dramatiſche Literatur des 17. Jh.s [Chr. Weiſe, Die böſe Katherine] verfolgt).
8. König Lear (erhalten iſt nur das ausführliche Programm der Aufführung in Breslau 1692; vgl. oben S. 44 Nr. 26).

Gänzlich auszuſcheiden für die Kritik der Bühnenverhältniſſe ſind dagegen die ſechs Dramen, die (mit zwei Singſpielen) 1630 unter dem Titel „Liebeskampf" als zweiter Teil der engliſchen Tragödien und Komödien bei Groſſe in Leipzig erſchienen. Dieſe Sammlung enthält kein einziges engliſches Stück, ſondern die darin vereinigten Dramen ſind teils italieniſchen Urſprungs, teils ſind ſie aus allen möglichen gangbaren Motiven zuſammengetragen. Der Charakter der Sammlung iſt romaniſch, nicht engliſch[a]). Die italieniſche Schäferdichtung klingt aus ihr wider; aus Stoffwahl, Namengebung der Perſonen, beſonders der Benennung der luſtigen Perſon, aus dem Geſamttitel Liebeskampf und den Titeln der einzelnen Stücke; ſie tritt deutlich zutage in den verſchiedenen Motiven ſowie in der ganzen ſprachlichen und ſtiliſtiſchen Behandlung. Außer den beiden Singſpielen ſind es folgende Dramen:

[a]) Vgl. die ausführliche Unterſuchung von Creizenach, Schauſpiele der engliſchen Komödianten, Einleitung, Kap. VI.

1. Comödia von der Macht des kleinen Knaben Cupidinis.
2. Von Aminta und Silvia (Taſſos Aminta!).
3. Von der Probe getreuer Liebe.
4. Von König Mantalors unrechtmäßiger Liebe.
5. Tragicomedia (ohne weiteren Titel).
6. Tragödia vom unzeitigen Vorwitz.

Conrad Höfer hat die Vermutung ausgeſprochen, daß der Liebeskampf von einem Verfaſſer thüringiſcher Abkunft herrühre, und zwar ſind es ſprachliche Gründe, die er hierfür ins Feld führt[a]). Ich glaube dieſem Thüringer nicht nur die uns vorliegende Textredaktion, ſondern überhaupt die Erfindung und Abfaſſung der Dramen zuſchreiben zu müſſen. Weder in Greens noch in ſonſt einem Repertoir der E.K. kommt ein Stück vor, das ſich auch nur vermutungsweiſe mit einem Drama des Liebeskampfes identifizieren ließe; erſt 1632 erſcheint bei Reinold in Dresden eine „Comödie, wo den Kindern Pappe eingeſchmiert wird", was ſich — vielleicht! — auf den König Mantalor beziehen kann, wo dieſer Scherz im Zwiſchenſpiele Pickelherings vorkommt, und erſt bei den deutſchen Wandertruppen finden wir im Repertoir des Prinzipals Treu in München 1681—85 den Titel eines Dramas „Die Liebesprobe"[b]). Um den Liebeskampf irgendwo unterzubringen, ſetzt ihn Herz in Beziehung zu der nach dem Dreißigjährigen Kriege in Deutſchland auftauchenden Truppe des Joris Joliphus — eine ſehr gewagte Behauptung, für die er auch keinen ſtichhaltigen Beweis beizubringen vermag[c]). So gewinnt die Annahme an Wahrſcheinlichkeit, daß die Stücke des Liebeskampfes mit zum Repertoir der E.K. gehört haben, und daß der Verfaſſer oder richtiger Kompilator ihnen die Bezeichnung „anderer Theil der Engliſchen Comödien und Tragödien" nur deshalb gab, um ihnen einen beſſeren Abſatz zu verſchaffen. Außer den beiden hinzugefügten Singſpielen und den ſchmutzigen Pickelheringszoten hat das Buch nichts Engliſches an ſich. Als Green 1620 Deutſchland verließ, wurden eine Anzahl ſeiner Dramen gedruckt; nach ſeiner Rückkehr 1626 konnte er und ſeine Truppe an einer Fortſetzung des erſten Bandes kein Intereſſe mehr haben.

[a]) Höfer, Die Rudolſtädter Feſtſpiele und ihr Dichter, Anhang 2 (Köſters Probefahrten, 1. Bd.).

[b]) Herz, a. a. O. in den Repertoiren S. 67—70. (Auch bei Creizenach, Engliſche Komödianten, Einleitung S. XXVI ffl.)

[c]) Herz, S. 61.

Unſere Annahme wird durch die Betrachtung der Bühne, welche die Dramen des Liebeskampfes vorausſetzen, beſtätigt. Wir haben nämlich hier nicht nur eine der engliſchen entſprechende, ſondern eine Weiterbildung der italieniſch-humaniſtiſchen Terenz-Bühne vor uns. Wir müſſen hier auf die in § 3 behandelten Verhältniſſe dieſer Bühne zurückgreifen und einen Blick auf ihre Weiterentwicklung werfen. Als Charakteriſtikum ſahen wir die Vermeidung von Interieurſzenen infolge der Forderung, daß das ganze Drama auf der Straße vor ſich gehen müſſe, während die „ſcenae, umbracula ſeu absconſoria" die Häuſer der agierenden Perſonen darſtellten, und erkannten auch an der klaſſiſchen Stelle in Greffs „Oſterſpiel", zu welchen Unzuträglichkeiten dieſe Praxis führen mußte. Die Bühne der römiſchen Komödie des Plautus und Terenz hatte das Vorbild abgegeben; je mehr ſich aber das deutſche Schuldrama von ſeinem Urbilde entfernte, um ſo mehr mußte die urſprüngliche Bedeutung der Bühne verblaſſen und das Bühnenfeld, das die Straße im Gegenſatz zum Hauſe vorſtellte, zur Neutralbühne werden. Es geſchah dies gewiß unter dem Einfluß des Meiſterſängerdramas, dem ſich das Schuldrama trotz der zwiſchen beiden beſtehenden Gegnerſchaft nicht ganz zu entziehen vermochte. Beiſpiele für das Zuſammenfließen des Schul- und Bürgerdramas fanden wir bereits verſchiedentlich in Sachſen, in Süddeutſchland und in der Schweiz[a]); in Magdeburg gehörte Gabriel Rollenhagen, der Verfaſſer von „Amantes amentes", der Meiſterſängerzunft an; Ad. Puſchmann war Schullehrer und Meiſterſänger in Einer Perſon. So entwickelte ſich die Bühne des immer volkstümlicher werdenden Schuldramas dahin, daß zwar die „ſcenae" der Rückwand mit ihren Vorhängen blieben, das Bühnenfeld ſelbſt dagegen einen neutralen Charakter annahm. Dieſe Bühne ſetzt das von den E.K. übernommene Drama Rollenhagens voraus.

Eine eigenartige Weiterbildung erfuhr die Terenz-Bühne im Stammlande Italien[b]). Wir haben von den glänzenden Aufführungen klaſſiſcher Komödien in italieniſcher Sprache in Rom geſprochen[c]). Von der Überſetzung zur ſelbſtändigen Nachbildung

---

[a]) Vgl. oben S. 17—19.

[b]) Zu dem Abſchnitt vgl. Creizenach, Geſchichte des neueren Dramas II, 2. Buch.

[c]) Vgl. oben S. 12.

war natürlich nur ein Schritt, der denn auch bald getan wurde. So entstand in Italien als Nachahmung der römischen Komödie eine Gattung des komischen Volksdramas, die Commedia erudita, die die Bühne des 16. Jh.s beherrschte. Sie nahm bald typische, schablonenhafte Formen an und erstarrte in ihnen bis zur Commedia dell' arte, der Stegreifkomödie, die mit denselben traditionell gewordenen Personen und Intrigen hundertmal dasselbe, nur mit anderen Worten, vorführte und erst von der Oper, die sich aus den Intermedien (Intermezzos), den musikalischen Zwischenspielen der ernsten Dramen, entwickelte, abgelöst wurde. Die italienische Renaissancetragödie entstand unter denselben Bedingungen, trat jedoch hinter der Commedia erudita wesentlich zurück. Daß sich aus der römischen Komödie in Italien ein lebenswarmes Volksdrama, in Deutschland ein trockenes Schuldrama entwickelte, liegt in der grundsätzlichen Verschiedenheit des italienischen und deutschen Humanismus begründet. Neben der Volkskomödie entstand aus den italienischen Hirten- und Bauernspielen im 16. Jh. das Schäferspiel, das in Tassos „Aminta" 1573 und vor allem in Guarinis „Pastor fido" 1585 seinen Höhepunkt erreichte[a]) und in der Entstehungsgeschichte der Oper neben den Intermedien als ein wesentlicher Faktor in Betracht kommt. Hinsichtlich der Bühnenverhältnisse ist das Schäferdrama von der Commedia dell' arte nicht verschieden. Bei beiden herrscht zunächst die Terenz-Bühne des Pomponius[b]). Eine bedeutungsvolle Neuerung finden wir zuerst 1508 in Ferrara. In einem Briefe Bernardino Prosperis an Isabella d'Este ist in dem Bericht über eine Aufführung am Hofe die Szenerie eingehend beschrieben. Sie wird genannt „una contracta et prospectiva di una terra cum case, chiesie, campanili et zardini". Wir finden also hier statt der einfachen Rückwand einen perspektivisch gemalten Szenenabschluß, und damit war der entscheidende Schritt zur endgültigen Gestaltung der modernen Bühne getan[c]). Diese Anwendung einer perspektivischen Szenerie steht jedoch in dieser Zeit noch vereinzelt da; im allgemeinen blieb es bei dem pomponianischen Typus noch lange Zeit.

Im 16. Jh. nun brachten italienische Schauspieler die Commedia

[a]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas II, S. 359 ff.

[b]) ibid. S. 296 sind noch mehrere Beispiele dieser Bühneneinrichtung angeführt.

[c]) ibid. S. 298, und Flechsig, a. a. O. S. 22—23.

dell' arte und das Schäferdrama nach Deutschland. Schon früh tauchten sie in Süddeutschland auf; 1549 wurde eine italienische Gesellschaft in Nürnberg abgewiesen [a]), 1568—69 spielte eine italienische Truppe, die „comici gelosi", in Linz und Wien, 1582 kamen „Komödianten von Ravenna" sogar bis nach London [b]). Im 17. Jh. wurde dann der Einfluß des italienischen Dramas nachhaltiger. Eilger Mannlich übersetzte 1619 den „Pastor fido" ins Deutsche. Die ihrer Entstehung nach so eng verwandten Bühnen, die des späteren deutschen volkstümlichen Schuldramas, wie es durch Rollenhagen vertreten ist, und die der italienischen Komödie verschmolzen nun zu einem festen Typus, der zur englischen Bühne in Gegensatz trat, und für den die Vorhänge, die die „scenae" in der Rückwand gegen das Proszenium, die eigentliche Bühne, abschließen, charakteristisch sind. Diese Vorhänge konnten nun zurückgeschlagen werden und so die scena, der „innere Schauplatz" bei Rist und Gryphius, in das Bühnenfeld mit hineinbezogen werden. Schon die griechische Tragödie kannte diesen Effekt. Hier wurde nicht selten die mittlere der drei Türen der Bühnenrückwand geöffnet, um die Vorgänge im Innern des Palastes den Zuschauern sichtbar zu machen. Bei Plautus, Terenz und Seneca wird der Szenenvorhang („siparium" im Gegensatz zu „aulaeum", das den Hauptvorhang der Bühne bedeutet) zurückgeschlagen, um die „scena", die für gewöhnlich im „absconsorium" ist, zu eröffnen. Dieses unstreitig sehr wirksame Bühnenmittel übernahmen die Rederijker in Holland zur Darstellung der „Vertooningen", der lebenden Bilder, in ihren Dramen [c]); sogar den späteren Mysterien war er nicht unbekannt [d]). Jost van den Vondel, der Klassiker der holländischen Bühne, wendete es ebenfalls an; von ihm übernahm es Andreas Gryphius und das deutsche Kunstdrama des 17. Jh.s. Auf der Bühne des aus der Terenz-Bühne hervorgegangenen Volksdramas in Deutschland wurde

---

[a]) Vgl. oben S. 17.

[b]) Meißner, Englische Komödianten in Österreich, S. 56/57; Shakespeare-Jahrbuch 19, S. 113 f. Herm. Grimm in seinen „Essays" (vgl. oben S. 41 Anm. [a]) und Proelß in seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst" sind geneigt, den Einfluß der Italiener auf das englische Drama zu überschätzen. Italienische Truppen in England blieben immerhin vereinzelte Erscheinungen, und die Übereinstimmungen in der komischen Figur sind zum großen Teil auf das gemeinsame Vorbild, nicht auf Entlehnung zurückzuführen.

[c]) Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, S. 457.

[d]) Vgl. oben S. 3.

es durch die italienischen Truppen heimisch. An die alte Fünfzahl der Szenen hielt man sich längst nicht mehr; ihre Zahl richtete sich nach dem jeweiligen Bedürfnis. In demselben Maße nun, wie das Bühnenfeld neutralen Charakter annahm, mußte auch die Szena, die ursprünglich als das Innere des Hauses gedacht war, immer mehr neutralen Charakter annehmen. Die Folge davon war, daß an Stelle der verschiedenen Szenen eine einzige trat, die durch einen Vorhang von dem eigentlichen Bühnenfelde getrennt war. So entstand um die Mitte des 17. Jh.s der Zwischenvorhang, den man so lange irrtümlich der altenglischen Bühne und den E.K. zugeschrieben hat. Diese Bühne ist die nach dem Dreißigjährigen Kriege in Deutschland übliche, die insbesondere von den Wandertruppen übernommen wurde. Von jetzt an erscheint der Zwischenvorhang auch in den Bühnenanweisungen der Texte. Im „Juden von Venedig" spielt die fünfte Szene auf der Straße zwischen dem Juden und Pickelhering. Dieser, der Diener des Prinzen von Cypern (also des Antonio bei Shakespeare), will dem hartherzigen Juden mit dem Messer zu Leibe gehen. Hier sagte die szenische Anweisung: „die Innere Scena eröffnet sich, sietzt der Herzog, Florello, Santinelli und Grimelli zu gericht". In dem lateinischen Jesuitendrama „Zeno" von Josephus Simon (gedruckt 1656) ist der Kaiser durch ein Traumbild erschreckt worden und will sich bei dem Magier Auskunft verschaffen. Die Bühnenanweisung lautet hier: „Zeno accedit ad astrologum. Reducto sipario apparet Magi officina nigris convestita." In Rists „friedwünschendem Deutschland" und in Gryphius' „Karl Stuart" wird ebenfalls das Öffnen und Schließen des „inneren Schauplatzes" verlangt. Daß aber an solchen exponierten Stellen in den Texten der Zwischenvorhang ausdrücklich erwähnt ist, während sonst in den Stücken nicht davon die Rede ist, das eben beweist uns, daß die Annahme von einem regelmäßigen Wechsel der Szenen auf der Vorder- und Hinterbühne wenigstens für die ältere Zeit unrichtig ist, und daß stets nur an den Stellen, wo die Bühnenanweisungen es ausdrücklich verlangen, die sonst verschlossene „scena" der alten Bühne geöffnet und ins Stück hineinbezogen wird. Auf der Bühne der E.K. ist eine derartige Ausnutzung der Szene nicht bekannt[a]). Die sehr interessanten Bühnenverhältnisse des späteren

[a]) Brodmeier nimmt es allerdings auch für die englische Bühne an, vermag jedoch keine stichhaltigen Beweise anzuführen (a. a. O. S. 62).

17. Jh.s ins einzelne weiter zu verfolgen, geht über unſere Aufgabe hinaus.

Dieſe deutſch-italieniſche Bühne nun, deren Typus hier feſtgeſtellt iſt, finden wir in den Dramen des Liebeskampfes. Nirgends iſt hier eine Szenenfolge, die auf einen Wechſel der Bühnenfelder ſchließen ließe; überall herrſcht dieſelbe Technik wie im Meiſterſängerdrama mit einem durchaus neutralen Bühnenfelde. Die „Scena" hinter der Bühne wird, ganz im Gegenſatz zu der Sammlung von 1620, in den Anweiſungen oft erwähnt; Tragik. IV, 1: „Mohron kucket zur Scenae heraus"; ibid. IV, 3: „Hier muß einer ein wenig gar ſachte in der ſcene ſingen"; ibid. V, 4: „Hier muß ein Gehau in der Scena ſein, darein Roſalina redet", uſw. Im „König Mantalor" werden die Scenae verſchiedentlich in der oben angegebenen Weiſe ins Stück hineinbezogen. Galathea wird vor die Leiche ihres Geliebten, deſſen Tod ihr vorgeſpiegelt werden ſoll, geführt. Eine kunſtvoll angefertigte Figur mit abgeſchlagenem Haupte iſt in einer Totenkammer verborgen. Die Bühnenanweiſung ſagt: „Pannus ziehet einen [nicht ‚den'] Vorhang auf, hinter welchem Arpilior ſtehet, doch oben mit dem Kopf vermacht, daß man denſelbigen nicht ſehen kann, auf der Erde muß aber ein gemachter Kopf liegen." Dasſelbe wiederholt ſich mit Arpilior, dem die angebliche Leiche der Galathea auf gleiche Weiſe vorgeführt wird. Im nächſten Akte will der Ritter Floriſel den Betrug aufdecken: „er gehet nach den Vorhängen — ziehet die Vorhänge auf, beſiehet die Köpfe". Es iſt alſo hier ausdrücklich das Vorhandenſein von mehreren Vorhängen bezeugt; alſo iſt in dieſem Drama noch nicht die eine Hinterbühne an Stelle der alten „ſcenae" getreten. Noch einmal wird im „Mantalor" im Zwiſchenſpiel des Schambitaſche der Effekt des Öffnens des Vorhangs angewendet. In V, 2 lautet die Bühnenanweiſung: „Schambitaſche will abe gehen, zeucht den Vorhang auf, da ſitzet die Frau und Victor zuſammen ſchlaffent, haben einander in die Arm geſchloſſen, und die Mäuler beiſammen."

Daß wir hier nicht die engliſche Bühne vor uns haben, dürfte ſomit keinem Zweifel unterliegen. Wenn wir nun dieſe Beobachtung mit Creizenachs literariſcher Würdigung des Liebeskampfes und mit Höfers ſprachlicher Unterſuchung zuſammenſtellen, ſo dürfen wir wohl die Behauptung als erwieſen betrachten, daß die Sammlung von 1630 mit den E.K. nichts zu tun hat und nur ihren Einfluß

in Hinsicht auf die literarische und ästhetische, oder vielmehr unästhetische Seite zeigt, in derselben Weise etwa, wie sie Höfer für die Rudolstädter Festspiele Kaspar Stielers nachgewiesen hat[a]). Nur insofern ebendieser Einfluß in den Dramen in die Erscheinung tritt, ist auch der Liebeskampf als Quelle für die theatralische Kunst der E.K. mit heranzuziehen[b]).

Zu den hier als verwendbar für unsere Untersuchung festgestellten Dramen kommen schließlich noch die Schauspiele des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig. Da aber die Annahme, daß die Bühne der E.K. und die des Herzogs identisch seien, bei aller Wahrscheinlichkeit immer noch des Beweises aus den Stücken selbst bedarf, ziehen wir hier den streng empirischen Weg der Untersuchung vor und betrachten die Bühne des Herzogs erst dann, wenn wir den Typus der Bühne der E.K. nach den unmittelbaren Quellen selbst festgestellt haben.

§ 9. Verschiedenheit der Leistungen infolge der Abhängigkeit von den gegebenen Verhältnissen. Spiellokal.

Die Ausgestaltung der Bühne der E.K. war schon durch die äußeren Verhältnisse in gewisse Schranken gewiesen. Durch die ruhelosen Wanderzüge, die sie in ganz Deutschland herumführten

---

[a]) Die Rudolstädter Festspiele, S. 126—128.

[b]) Im Jahre 1670 erschien in Frankfurt die „Schaubühne Englischer und französischer Comödianten". Diese Sammlung enthält neben einer Anzahl Dramen von Molière, Quinault, Thomas Corneille, Donneau und Boisrobert aus der Sammlung von 1620 die Dramen: „Sidonia und Theagenes", „Pickelhering mit dem Stein", „Fortunatus", „Esther", „der verlorene Sohn", und aus dem Liebeskampf: „Mantalor", „Aminta und Silvia", „Macht Cupidinis". Die Stücke sind mit ganz unwesentlichen, meist nur orthographischen Änderungen aus den alten Ausgaben abgedruckt. Das Drama „die großmütige Taliclea" in derselben Sammlung ist unbekannter Herkunft; die Sprache weist in die zweite Hälfte des 17. Jh.s; die dramatische Technik läßt auf einen engen Anschluß an eine epische Quelle schließen; die Intrige ist aufgebaut auf dem in der romanischen Literatur bis zum Überdruß ausgebeuteten Motiv der Ähnlichkeit von Bruder und Schwester und der Verkleidung des Mannes als Mädchen, des Mädchens als Mann (vgl. Bibbienas „Calandria", Stielers „Vermeinter Prinz", „der Tugend- und Liebesstreit", usw.). Etwas Neues für die Kritik der E.K. bietet die Sammlung nicht.

und ſie meiſt nur wenige Tage, ſelten mehrere Wochen, ausnahmsweiſe mehrere Monate lang an einem Orte ſich aufhalten ließen, wurde eine gewiſſe Einfachheit ihrer Bühne, Requiſiten und des ſonſtigen Materials, vor allem auch eine außerordentliche Anpaſſungsfähigkeit notwendiges Erfordernis. Nur von einem Orte, nämlich von Kaſſel, wiſſen wir, daß den E.K. im J. 1605 ein feſtes Schauſpielhaus, das Ottonium, errichtet wurde. Von allen anderen, Wolfenbüttel nicht ausgenommen, dürfen wir annehmen, daß es den E.K. oberſtes Prinzip ſein mußte, ſich ſtets nach der Decke zu ſtrecken.

Als Spiellokale — Vorſtellungen auf dem Marktplatz uſw. ſind nirgends nachweisbar — ſtanden ihnen dieſelben Räume zur Verfügung wie den Schülern und Handwerkern mit ihren Komödien[a]). In Ulm z. B. iſt es regelmäßig das Schuhhaus, in Memmingen der Salzſtadel, in München das Rathaus, in Nürnberg gewöhnlich der Heilsbrunner Hof; doch ſpielen ſie gelegentlich auch im Auguſtinerkloſter, wo ihnen 1600 eine „bünn" hergerichtet wird[b]). In Danzig ſpielen die E.K. im Fechthaus. Dieſe Räume wurden den Truppen von den ſtädtiſchen Behörden angewieſen. In Frankfurt dagegen müſſen ſie ſelbſt das Spiellokal mieten und ſpielen anfangs in der Sandhuhr in der Fahrgaſſe, ſpäter im Wolfseck. Ebenſo muß Spencer in Regensburg ſelbſt für das Lokal ſorgen. In Elbing fanden Vorſtellungen in reichen Bürgerhäuſern ſtatt. Wo die E.K. in höfiſchen Dienſten ſtanden, ſpielten ſie natürlich auf dem Schloſſe: in Wolfenbüttel, in Graz, in Warſchau, in Dresden. Sogar die Kirchen werden bisweilen dazu benutzt. Am Hofe des Herzogs Philipp Julius von Pommern-Wolgaſt beſchwert ſich die Geiſtlichkeit energiſch über die Hergabe des Gotteshauſes zu den ſchmutzigen Pickelheringszoten[c]) — was man ihr wahrlich nicht verdenken kann.

Ein Blick auf die überlieferten Rechnungen und Koſtenaufſtellungen läßt einen ſicheren Schluß auf die Verſchiedenheit der Verhältniſſe zu. Am heſſiſchen Hofe erhalten die Engländer 1598 bei ihrem Weggange außer 300 fl. Verehrung und 20 Tlr. Reiſe-

---

[a]) Die archivaliſchen und ſonſtigen Quellen ſind bei Goedeke II, § 168 zuſammengeſtellt (vgl. hierzu Anm. auf S. 33).

[b]) Vgl. Hampe, a. a. O. S. 256 Nr. 227.

[c]) Meyer, Engliſche Komödianten am Hofe des Herzogs Philipp Julius. Shakeſpeare-Jahrbuch 38, S. 196 ff.

geld noch für Dielen und Gerüst 5 Tlr., für sechs Ellen weißes wollenes Tuch 2 Tlr., für weiße „Geckskleider" 4 Tlr.

Ganz anders klingt die Nachricht aus Danzig, wo Green 1615 für den Aufbau der Gerüste 100 Mark zahlen muß. Machin und Reeve müssen 1605 in Frankfurt v. M. 46 Gulden Miete für Hof und Platz und 10 Gulden für Auf- und Abschlagen des Gerüstes entrichten. Glänzend war die Ausstattung der „Türkischen Triumphkomödie" auf Spencers Bühne in Königsberg 1611. Der Aufwand für die Kostümierung allein überstieg die Summe von 1000 Mark. In einem Schreiben des Kurfürsten Johann Sigismund an die verordneten Oberräte zu Königsberg ist von diesen Kostümen die Rede. Daselbst heißt es:

> Aldieweil wir .... gerne unsere Instrumentisten und Komoedianten gekleidet sehen möchten, So ist unser gnedigstes Begehren, mit Befehl, ihr wollet nach beigefügter designation beider Zettel, uff gemein weiß englisch tuch, und schwarzen seidenen Schnuren, zu Mentel, Hosen und Wammes einen Uberschlag machen lassen, und nicht allein, so viel gemein Englisch weiß Tuch und die schwarze seidene Schnure, mittel arth, nebenst aller anderer Zubehör an futter, samt gestrickten weißen Strumpfen als sichs uf vorgezeichnete Personen erstrecket, besondern auch dessen noch uf fünf oder sechs Personen ubermaß zu solcher behuf ungesaumbt anhero schicken, damit ihnen solche Kleidung alhier zur rechten Zeit können gefertigt werden, wie wir dann zu dem Ende unsere Hofschneider albereit herausgefordert[a]).

Dasselbe Drama wurde in der gleichen Ausstattung 1612 in Regensburg aufgeführt, wo für die Vorstellung ein vornehmes Bürgerhaus zum Spielen hergerichtet wurde, was einen Kostenaufwand von 135 fl. erforderte. Spencers Truppe scheint überhaupt alle anderen an äußerem Glanze übertroffen zu haben. 1614 hatte er zu seinen Aufführungen mit großem Kostenaufwand die „Zugehörungen zur ausstaffierungk und großen Praeparationen seiner Comödie" auf „mehreren Rüstwäglin" nach Frankfurt schaffen lassen. Aber auch andere heben die Unkosten ihrer Aufführungen gern hervor. 1615 bittet Green in Danzig, das Eintrittsgeld erhöhen zu dürfen, weil „die Unkosten wegen des Platzes sich hoch belauffen, indem wir Hundert Mark vor die Gallerey, bancken und andere Zubehörung anzufertigen .... geben müssen" [b]).

---

[a]) Nach Goedeke II, S. 534, aus Hagens Geschichte des Theaters in Preußen, S. 281 ff.

[b]) Bolte, Danziger Theater, S. 46.

Im Verhältnis zu den Darbietungen stehen natürlich auch die von Städten und Höfen bewilligten Gratifikationen, die zwischen 20 und 500 fl. schwanken, und die Höhe des von den Behörden zugelassenen Eintrittsgeldes, das zwischen einem Pfennig und drei Groschen variiert. Interessant ist es, zu beobachten, wie die Vorstellungen immer teurer werden. So war in Ulm der übliche Satz anfangs ein Pfennig, dann ein Kreuzer, im nächsten Jahre das Doppelte. Für die große Verschiedenheit der einzelnen Darbietungen spricht vielleicht nichts deutlicher als die Tatsache, daß Spencer 1612 in Regensburg an einem Abend 500 fl. einnahm, während in Braunschweig 1614 ein armseliger Komödiant, der vor leeren Bänken gespielt hatte, für den erlittenen Ausfall einen Taler Entschädigung vom Rat der Stadt bewilligt erhielt.

Die Hauptfrage ist nun, in welchem Rahmen dies alles vor sich gehen konnte. Sie teilt sich in die Frage nach der Beschaffenheit der Bühne und nach der Art und Weise der Darstellung durch die Schauspieler im Kostüm und Spiel. Die Quellen sind hier, sobald die Fragen ins einzelne gehen, so spärlich, daß wir fast nur auf die Texte selbst angewiesen sind.

B. Die Bühne der Englischen Komödianten.

§ 10. Das Ottonium in Kassel und Spencers Bühne in Regensburg.

Von der Bühne der E.K. haben wir nur zwei Beschreibungen, die indessen so mangelhaft sind, daß wir uns kein deutliches Bild daraus machen können. Die erste bezieht sich auf das 1605 erbaute, 1696 abgebrochene Ottonium zu Kassel. Sie findet sich in dem 1667 in Lyon erschienenen „Journal des Voyages", II, 280:

> Au devant du Paris il y a un très beau manége decouvert, au fond duquel il y a un couvert et un grand bâtiment à droite fait pour les comedies et qui sert de Temple à présent[a]).

[a]) Nach Duncker, Landgraf Moritz von Hessen und die Englischen Komödianten, Deutsche Rundschau 48, S. 219 ff.

Wir entnehmen hieraus nur, daß das Ottonium einen unbedachten Zuſchauerraum und einen überdachten Bühnenraum hatte. Die zweite wertvollere Nachricht betrifft die oben erwähnte Bühne, auf der Spencer 1612 in Regensburg die „Türkiſche Triumphkomödie" aufführte. Die Stelle findet ſich in Mettenleiters Muſikgeſchichte Regensburgs (vgl. oben S. 38). Daſelbſt heißt es, „daß man ihm eine große Bühne, auf der Bühne ein Theater, darinnen er mit allerlei muſikaliſchen Inſtrumenten auf mehr denn zehnerlei Weiſe geſpielt, und über der Theaterbühne noch eine Bühne dreißig Schuh hoch auf ſechs großen Säulen, über welche ein Dach gemacht worden, darunter ein viereckiger Spund, wodurch ſie ſchöne Actiones verrichtet haben, bauen müſſen. Die Baukoſten betragen 135 fl." (Vgl. oben S. 57.)[a] In dieſer Beſchreibung erkennen wir bei aller Unklarheit doch den Grundtypus der altengliſchen Bühne wieder, und hiervon werden wir bei der Unterſuchung ausgehen müſſen. Es handelt ſich alſo darum, wie ſich die erhaltenen Stücke, ſoweit ſie wirklich auf die E.K. zurückgehen, in das gegebene Schema (Vorderbühne, Hinterbühne, Oberbühne) einfügen, und ob wir demnach Spencers Bühne auch für Green und damit für die E.K. im allgemeinen in Anſpruch nehmen dürfen. Um ein anſchauliches Bild zu gewinnen, ſei hier die ſzeniſche Analyſe eines ſolchen Dramas gegeben. Ich wähle hierzu als am beſten geeignet das Eſther-Drama aus der Sammlung von 1620.

§ 11. Analyſe der „Eſther".

I. Akt.

1. Szene[b]. Der König Ahasverus will ſeinen Gäſten ſeine ſchöne Gemahlin Vaſthi, die ſein höchſtes Kleinod iſt, zeigen; er ſchickt nach ihr, um ſie herbeirufen zu laſſen, der Bote jedoch kommt zurück mit der Meldung, daß die Königin ſich weigere, zu erſcheinen. Ahasverus gibt Befehl, ſie zur Strafe für ihren Ungehorſam aus

[a] Nach Goedeke II, S. 534. Vgl. Meißner, Engliſche Komödianten in Öſterreich, S. 53.

[b] Die Szeneneinteilung iſt im Original nicht durchgeführt; hier nur der Überſicht wegen vorgenommen.

dem Palaſte zu ſtoßen. — Dieſe Szene bedarf keiner Dekoration oder ſonſtigen Apparates. Sie ſpielt auf der indifferenten V.B., die hier etwa einen Platz vor dem Palaſte darſtellt.

2. Szene. Auf der V.B. reiht ſich die erſte Szene des Zwiſchenſpiels an.

II. Akt.

1. Szene. Der zweite Akt beginnt wieder auf der indifferenten V.B. Mardocheus und ſeine Nichte und Mündel Eſther treten auf. Sie müſſen von der Seite her auf die Bühne kommen. Von hinten her, aus dem königlichen Palaſt, kommen die Räte des Königs und haben auf der H.B. eine längere Unterhaltung. Allmählich auf der V.B. angekommen, ſehen ſie den Greis und das Mädchen. Von ihrer Schönheit bezaubert, führen ſie ſie mit ſich in das Frauengemach des Königs. Eſther geht mit den Räten hinein, d. h. über die H.B. ins Innere des Palaſtes. Mardocheus bleibt auf der V.B.: „in dieſer Pforten des Königs will ich ſtets ſein, damit ich ſehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Eſther ergehe“. Jetzt treten auf der H.B. der König und ſeine Räte auf. Der König eröffnet die Szene mit den Worten: „Allhie in unſerm Schloß Suſan ſeind verſamlet . . .“ Es iſt alſo hier ausdrücklich der Schauplatz der Handlung, die H.B., als das königliche Schloß bezeichnet, während draußen vor dem Schloß, auf der V.B., Mardocheus die Vorgänge drinnen beobachtet. Dieſe Szene iſt lehrreich für die Raumanſchauung im Drama der E.K. im Gegenſatz zum mittelalterlichen Drama. Die Bühne iſt zwar geteilt, wie das bei den Standorten der Myſterien auch der Fall war. Hier aber wird ſtets die Anſchauung feſtgehalten, daß die auf der Bühne nebeneinanderliegenden Standorte in Wirklichkeit weit voneinander entfernt ſind und deshalb ein direkter Verkehr nicht möglich ſein kann. Daher die umſtändlichen Botengänge in den Myſterien von einem Standort zum anderen. Bei dem Drama des 16. und 17. Jh.s dagegen, das die feſten Standorte im Sinne der Myſterien nicht kennt, vermag ſich der Verfaſſer von der äußeren Geſtalt der Bühne, für die er ſeine Stücke ſchreibt, nicht zu trennen. Die Bühne bildet für ihn trotz der Teilung in V.B. und H.B. im Grunde doch ein einheitliches Ganzes. Weil man im Theater von dem einen Ort auf den anderen ſehen kann, ſo wird dieſe Beziehung eben auch für das Stück benutzt, gleichgültig, ob das, von den Brettern in die Wirklichkeit übertragen, überhaupt möglich iſt. Es iſt dies eine Eigentüm-

lichkeit, die in dem neutralen Charakter der Bühne und der damit verbundenen Loslösung der Bühnenvorgänge von aller konkreten Raumanschauung begründet ist. Die alte Standorttechnik hat man aufgegeben, und zu einer neuen geordneten Raumvorstellung hat man sich noch nicht durchgerungen. Wir werden dieser Erscheinung bei den E.K., bei Herzog Heinrich Julius und bei Ayrer noch mehrfach begegnen. Nicht anders als mit den räumlichen Vorstellungen verhält es sich mit den zeitlichen. Auch dafür bietet unsere Szene in der Esther das Schulbeispiel. Wir erfahren nämlich aus den Worten der königlichen Räte, daß bereits zehn Monate vergangen sind, seit Esther in den Palast gekommen ist. Mardocheus hat während der ganzen Zeit vor den Toren des Schlosses gesessen! Im weiteren Verlauf der Szene nun wird Esther vor den König geführt und, da sie Gnade vor seinen Augen findet, zu seiner Gemahlin an Vasthis Stelle erhoben. Nachdem sie hineingegangen sind (durch die Tür der H.B. in das Innere des Palastes), erhebt sich auf der V.B. wieder Mardocheus: „Dir sei Lob und Dank, du höhester Gott, der du jetzt meine Tochter Esther hast zur Königin gemacht .... nun will ich noch harren im Tor des Königs und sehen, wie es meiner Tochter noch weiter ergehen werde." Auf der H.B. sind Bigthan und Theres, die beiden Räte, zurückgeblieben. Eifersüchtig auf die königliche Gunst, die dem stolzen Haman zuteil geworden ist, verschwören sie sich gegen das Leben des Königs. Mardocheus hört alles auf der V.B. Da kommt Esther zu ihm heraus und erfährt von ihm den Anschlag auf des Königs Leben. Sie geht wieder hinein, um ihn zu warnen, Mardocheus bleibt auf der V.B. zurück. Auf der H.B., d. h. im Palast, begegnet Esther dem Könige; im selben Augenblicke erscheinen auch die Verräter und werden zum Tode verurteilt und abgeführt.

2. Szene. Auf der V.B. setzt sich das Zwischenspiel, an die zweite Szene des ersten Aktes anschließend, fort.

III. Akt.

1. Szene. Mardocheus sitzt noch immer auf der V.B.; Haman kommt heraus auf die V.B., stolz auf die ihm zuteil gewordene königliche Ehrung. Mardocheus verweigert ihm die verlangte Ehrerbietung. Aufgebracht über diesen Trotz geht Haman wieder in den Palast; hier kommt ihm der König entgegen, und Haman erwirkt von ihm den Blutbefehl gegen die Juden. Während der

König abgeht, zeigt Haman triumphierend dem Mardocheus auf der V.B. den Befehl und geht wieder hinein; Mardocheus richtet ein heißes Gebet an Gott und schließt mit den Worten: „Nun will ich hingehen .... und in der Stadt kläglich und überlaut schreien .... und samt unsern ganzen Geschlecht innerlich [sc. inniglich] zu Gott rufen." Jetzt endlich verläßt er die Bühne.

2. Szene. Im weiteren Verlauf des Aktes ist das Prinzip der V.B. und H.B. nicht mehr durchgeführt. Es entspinnt sich hier ein kompliziertes Wechselspiel von Szenen der Juden, die auf der Straße, und Szenen der Esther, die im Palaste spielen. So nahe es hier liegt, die Judenszenen der V.B., die Esther-Szenen der H.B. zuzuschreiben, so spricht doch die Überlieferung des Textes dagegen. Der Verfasser war anscheinend der Situation nicht mehr gewachsen und kehrte deshalb zu dem einfachen Prinzip der Neutralbühne zurück. Es heißt im Texte: „Esther kömt mit einem Diener usw." Sie hat von Mardocheus' Büßerleben gehört und schickt den Diener hinaus, den Grund zu erfahren: „Hörstu, Diener, gehe alsobald hin in das Thor des Königes, da wirstu finden den Jüden Mardocheum." Nun geht die Szene nicht dergestalt weiter, daß sich der Diener sofort auf die V.B. begibt, wo unterdessen Mardocheus aufgetreten sein könnte, sondern beide, Esther und der Diener, „gehen hinein". Jetzt erst „kömt Mardocheus mit drei Vermummten". Zu ihnen tritt jetzt der Diener heraus und erhält den gewünschten Bescheid. Er geht wieder hinein, Mardocheus erhebt nochmals die Stimme zum Gebet und verläßt samt seinen drei Gefährten ebenfalls die Bühne mit den Worten: „Laßt uns nun, lieben Brüder, auf die Gassen gehen und mit innerlichen Bitten zu Gott, dem Allmächtigen, nicht aufhören." Jetzt treten wieder Esther und der Diener auf. Esther bekommt die Antwort des Mardocheus und will nun selbst zu ihm hinausgehen und mit ihm reden. Sie geht wieder erst hinein, und die Bühne bleibt abermals leer. Jetzt tritt zum zweiten Male der büßende Mardocheus auf, diesmal allein. Esther kommt heraus und tritt zu ihm. Sie läßt sich erbitten, trotz der damit verbundenen Gefahr zum Könige zu gehen und um Gnade für die Juden zu bitten. Und wieder sagt die Bühnenanweisung des Textes: „Gehen hinein, kömt Mardocheus mit Vermummten wieder." Sie werfen sich aufs neue betend zur Erde, „murmeln und gehen wieder hinein". Jetzt kommt die H.B. wieder zu ihrem Rechte. Esther tritt im Gemach des Königs auf, der verboten hat, daß ihm un-

aufgefordert jemand nahen sollte. Der König und Haman treten ein; Esther sinkt auf die Knie, der König aber hebt sie liebreich auf, und sie bittet ihn und Haman, auf ihrem Gastmahle zu erscheinen, das sie ihm zu Ehren hat zurichten lassen. Sie gehen hinein, Haman aber begibt sich auf die V.B. Hier trifft er den Zimmermann Hans Knapkäse, den Helden des Zwischenspiels, und bestellt bei ihm einen Galgen für Mardocheus. Der einfältige Hans nimmt das Maß für den Galgen an Haman selbst[a]). Diese komische Szene vertritt in diesem Akte das Zwischenspiel. Auf der H.B. tritt unterdessen der König wieder auf, läßt sich aus der Chronik vorlesen und erinnert sich dabei der Wohltat, die ihm Mardocheus erwiesen hat, als er die Verschwörung des Brightan und Theres entdeckte. Währenddem, so müssen wir annehmen, ist Haman mit Hans Knapkäse wieder auf der V.B. erschienen, wo Hans den bestellten Galgen aufstellt. Der König fragt: „Wer ist dar im Hofe?" Diener: „Großer König, es ist Haman, der läßt sich einen Galgen bauen." Es geht zwar aus dieser Stelle nicht mit absoluter Sicherheit hervor, daß die Erbauung des Galgens vor den Augen des Publikums geschieht; indessen gehen wir wohl in unserer Annahme nicht fehl, da ja der Galgen im nächsten Akte tatsächlich benutzt wird. Unsere Konjektur bietet jedenfalls eine größere Anschaulichkeit als die Vermutung Creizenachs, der Hamans Hinrichtung im letzten Akt auf dem Balkon der H.B., der Oberbühne, vor sich gehen lassen will[b]). Ist unsere Annahme richtig, so ist sie der beste Beweis für die Trennung von H.B. und V.B. Während also Haman den Galgen errichten läßt, beschließt der König, das Verdienst des Mardocheus noch nachträglich zu belohnen, läßt Haman rufen und erteilt ihm den Befehl, den Juden Mardocheus mit königlichen Ehren herumzuführen. Das geschieht denn auch auf der V.B., und mißmutig geht Haman wieder hinein.

IV. Akt.

Die Bühnenanweisung lautet: „Jetzt wird zum Mahl aufgetragen, kömt Esther, nicht lang der König hernach." Das ge-

[a]) Dieser grausige Clownscherz kommt auch in Kyds „Spanish Tragedy" vor. Von da übernahm ihn Ayrer in seiner „Pelimperia" (vgl. Creizenach, Englische Komödianten, S. CI).

[b]) Creizenach, Englische Komödianten, S. XCII. Eine feste Treppe von der H.B. nach dem Balkon existierte bei den E.K. nicht. Vgl. unten S. 70 u. 74.

ſchieht notwendigerweiſe auf der H.B. Das Gaſtmahl findet nun ſtatt; dabei wird Hamans Intrige aufgedeckt und er ſelbſt von dem erzürnten König verurteilt, an demſelben Galgen gehenkt zu werden, den er dem Mardocheus zugedacht, und zu dem Hans Knapkäſe an ihm ſelber Maß genommen hat. In der nächſten Szene wird Haman auf der V.B. gehenkt. Hans Knapkäſe fungiert hier als Henker. Er „bringt Haman gebunden, der ſteigt die Trepp auf, Hans ſtürzet ihn herunter, ſchneidet hernach ab, trägt ihn hinein". Die folgende Szene, die Erhöhung des Mardocheus, ſpielt wieder auf der H.B., ebenſo der burleske Schluß, der das Zwiſchenſpiel im erſten und zweiten Akt mit der Haupthandlung in Verbindung bringt.

Wie wir ſehen, ſind die beiden Bühnenfelder durchaus nicht ſtreng geſchieden. Sie können ineinander übergehen und ſo zur Neutralbühne werden. Es iſt hiernach nicht immer mit Sicherheit zu entſcheiden, ob eine einzelne Szene der V.B. oder H.B. zuzuweiſen iſt. Die Unterſcheidung wird erſt da deutlich, wo beide Bühnenfelder zugleich in Tätigkeit ſind und zueinander in Korreſponſion ſtehen. Wichtig iſt vor allem das Ergebnis, daß wir nirgends in dem Drama eine Spur von einem Zwiſchenvorhang zwiſchen Vorder- und Hinterbühne finden. Abgeſehen davon, daß nirgends ein ſolcher erwähnt iſt (was an ſich kein Beweis iſt), ſind das ſtetige Auf- und Abtreten der Perſonen bei Beginn und Schluß der Szenen, die Aufſtellung des Galgens im dritten und vor allem die Zurichtung des Gaſtmahls der Eſther im vierten Akte vor den Augen des Publikums Beweis genug dafür. Das ſtimmt vollſtändig zu unſerer Annahme, daß auch die altengliſche Bühne den Zwiſchenvorhang nicht kannte. Dadurch gewinnt die Behauptung, daß der Zwiſchenvorhang der deutſchen Bühne im 17. Jh., wie er uns im Liebeskampf entgegentritt, auf italieniſchen Urſprung zurückzuführen iſt, an Beweiskraft[a]). Die Oberbühne tritt in der „Eſther" nicht in Funktion; in anderen Dramen unſerer Sammlung werden wir ihr jedoch begegnen.

Wir gehen die Szenen, in denen die zwei oder drei Bühnenfelder in Tätigkeit treten, der Reihe nach durch.

---

[a]) Vgl. oben S. 31 ff.

§ 12. Die Korrespondsion der Bühnenfelder.

Der verlorene Sohn.

Der erste Akt des Dramas spielt auf der indifferenten V.B. resp. auf dem einfachen Bühnenfelde; die deutliche Scheidung tritt erst im zweiten Akte ein. Auf der V.B., die ganz allgemein eine Straße oder einen Platz in der fremden Stadt vorstellt, treten der verlorene Sohn und sein Diener auf. Der Sohn beauftragt den Diener, eine Herberge zu suchen. Der Diener gehorcht und „gehet ein Schritt oder sechs [d. h. etwa sechs Schritt[a])] von ihm", d. h. er begibt sich nach der H.B. Hier stößt er auf die diebische Wirtsfamilie und bestellt die Herberge für seinen Herrn. Dann geht er wieder „ein Schritt oder sechs fort", nämlich nach der V.B., und sucht hier seinen Herrn, der, wie wir annehmen müssen, inzwischen die Bühne verlassen hat und jetzt gerade zur rechten Zeit wiederkommt. Auf der H.B. stehen Wirt, Wirtin und Tochter beieinander in heimlicher Unterhaltung; der verlorene Sohn und der Diener gehen auf sie zu, werden zuvorkommend empfangen, und der verlorene Sohn bestellt ein glänzendes Mahl. Der dritte Akt spielt ganz auf der H.B. Die Wirtin kommt heraus und deckt den Tisch, wobei ihr der Diener hilft, dann aber treten die anderen Personen auf. Dies ist wiederum ein Beweis, daß ein Zwischenvorhang nicht vorhanden war. Der Tisch steht auf der H.B. von Anfang an; er wird auch nach dem Gastmahl nicht weggeschafft, da er im vierten und sechsten Akt wieder gebraucht wird. Das Gelage füllt sodann den ganzen Akt aus. Der vierte Akt bringt die Katastrophe. Die Wirtstochter hat ihrem Gast in der Nacht alles Geld gestohlen, er sucht seinen Seckel vergeblich in allen Taschen und wird schließlich, als er nicht bezahlen kann, mit Schimpf und Schande aus dem Hause gejagt. Das geschieht auf der H.B., denn der Tisch kommt auch in dieser Szene vor: „der Sohn betrübet sich sehr, gehet bei den Tisch sitzen; leget den Kopf in die Hände". Auf der V.B. tritt

---

[a]) Die Konjunktion „oder" in dieser Verbindung vgl. Grimms Wörterbuch VII, Sp. 1152. In der gekürzten Form „er" ist diese Verbindung noch heute in der Volkssprache üblich („ein Stücker vier" u. dgl.), vgl. Grimm III, Sp. 114 u. 693. Ganz weggefallen ist die Konjunktion im Titus Andronicus III (Creizenach, S. 27): „Gehet ein Schritt sez fort."

der Diener auf, der eben die Spielleute bestellt hat. Wie er sieht, wie schnöde sein Herr behandelt wird, läuft er eiligst davon, um dem gleichen Schicksal zu entgehen. Im fünften Akt ist wieder nur ein Bühnenfeld anzunehmen. Der verlorene Sohn tritt in Bettlerkleidung auf und klopft an drei Türen an, wird aber überall zurückgewiesen. Die Bühnenanweisung lautet: „Es antwortet ihm einer unter den Tapetichten." Unter diesen „Tapetichten" ist natürlich kein Zwischenvorhang zu verstehen, sondern, wie schon Tittmann annimmt, die Teppiche, die die Wandverkleidung der H.B. bilden. Die Trennung der V.B. und H.B. liegt jedoch wieder deutlich vor im sechsten Akte. Nach der Szene zwischen dem verlorenen Sohn und der Verzweiflung und Hoffnung, die auf der V.B. spielt, tritt auf der H.B. der Vater auf und setzt sich seufzend an den Tisch, der im dritten und vierten Akte bereits als Wirtshaustisch vorhanden war. Auf der V.B. tritt wieder der verlorene Sohn auf: „O da sehe ich das Haus meines Vatern, aber so mich recht däucht, ist das mein Vater selbst, der so betrübet ist." Der Vater auf der H.B. „sihet ihn von ferne, stehet auf, läuft eilends zu ihm zu", d. h. er geht ihm entgegen und begrüßt ihn auf der V.B. Wir haben also hier wieder die charakteristische, in der Konstruktion der Bühne begründete Raumvorstellung wie im zweiten Akte der „Esther". Vater und Sohn gehen in das Haus, auf der V.B. tritt der Bruder auf mit seinem Ackergerät: „Ich komme jetzt von meines Vaters Aecker, welche ich habe besäen lassen. Nun wil ich ins Haus gehen." Die Anweisung im Texte sagt: „Er gehet ein Schritt oder zwei, stehet still." Er geht also nach der H.B. zu. Hier kommt ihm der Diener entgegen, von dem er die Rückkehr seines Bruders erfährt. Die Worte des Dieners: „Ich muß nun alles zurichten und diese Bänke und Stühle hineintragen" (nämlich die Stühle, die mit dem Tische während des ganzen Stückes auf der H.B. standen), beweisen, daß die Unterredung des Bruders und des Dieners und auch die Schlußszene zwischen Bruder und Vater auf der H.B. vor sich gehen.

Fortunatus.

Im ersten bis dritten Akt ist eine sichere Scheidung von V.B. und H.B. nicht durchzuführen. Drei Geister treten im ersten Akt auf, die den Fortunatus vor den Gaben der Glücksgöttin warnen: vielleicht ist diese Geistererscheinung auf der Oberbühne zu denken,

was allerdings aus dem Texte nicht notwendig hervorgeht. Ebenso können wir annehmen, aber nicht mit Sicherheit behaupten, daß im dritten Akt die Famaguſtaer Szenen und die im Text angedeuteten, aber nicht ausgeführten Pickelheringszwiſchenſpiele auf der V.B., die Londoner Szenen auf der H.B. ſpielen; die neutrale Meiſterſängerbühne reicht für dieſe drei Akte vollkommen aus. Dagegen zeigt der vierte Akt wieder deutlich den Wechſel der Bühnenfelder. Auf der V.B. pflanzen Tugend und Schande ihre Bäume auf, auf der H.B. entführt Andaloſia die Königstochter Agrippina, die ihm den Glücksſeckel entwendet hat, mit Hilfe des Wünſchhütleins, und tritt mit ihr auf der V.B., wo die beiden Bäume ſtehen, wieder auf. Hier verliert er durch ſeine Unvorſichtigkeit auch den Wünſchhut, entdeckt aber dafür die Wunderkräfte der beiden Bäume. Fortuna führt ihn aus dem Walde heraus, was ganz nach mittelalterlicher und meiſterſängeriſcher Technik durch zweimaliges Herumgehen markiert wird. Im fünften Akt tritt Andaloſia mit ſeinem Diener auf der H.B. (in London) auf. Hier ſchließt ſich auch die Reihe der folgenden Szenen an, in denen er den Hut wiedergewinnt und Agrippina zum zweitenmal entführt. Auf der V.B. erſcheint er dann wieder mit der Jungfrau und nimmt ihr hier auch den Glücksſeckel ab. In den weiteren Szenen des Aktes tritt wieder die Technik der Neutralbühne ein. Der Ort der Handlung wechſelt nicht weniger als fünfmal, und jedesmal iſt die Angabe des Ortes, den die Bühne vorſtellen ſoll, in die Worte des Andaloſia verflochten:

Agrippina bittet Andaloſia, ſie in einem Kloſter unterzubringen; er willfahrt ihrer Bitte.

Anweiſung: Fahren davon, nun kommen ſie wieder heraus.
Andaloſia: Allhie iſt das Kloſter.

Andaloſia wünſcht ſich nach Famaguſta.

Anweiſung: Fähret hinweg, kömt bald wieder.
Andaloſia: Da ſehe ich das Schloß Famaguſta.

Andaloſia wünſcht ſich in den Wald.

Anweiſung: Fähret davon, nicht lang hernach kömt er wieder.
Andaloſia: Allhie bin ich ſchon in den Wald.

Andaloſia wünſcht ſich in das Kloſter, wo er Agrippina untergebracht hat.

Anweiſung: Fähret hin, kömt bald wieder heraus.
Andaloſia: Allhie ſehe ich das Kloſter.

Andaloſia wünſcht ſich mit Agrippina nach London.

Anweiſung: Fähret weg, nicht lang kömt er wieder.
Andaloſia: Sih da, Agrippina, ſiheſtu den Pallaſt deines Vatern.

Am Schluß des Aktes tritt wieder V.B. und H.B. ein. Der Überfall und die Ermordung des Andaloſia, die Beſtrafung der Mörder durch den König von England und die Schlußſzene der Fortuna ſpielen auf der H.B., während auf der V.B. Ampedo den Wünſchhut verbrennt und ſtirbt.

Der Königsſohn von England und die Königstochter von Schottland.

Der erſte Akt, der den Krieg der beiden Könige und die Begegnung der beiden Königskinder zum Inhalt hat, ſpielt, wie das Meiſterſängerdrama, auf dem neutralen Bühnenfeld. Auch im zweiten Akt iſt keine Trennung von Vorder- und Hinterbühne anzunehmen. Der König und ſein Sohn treten auf:

Sohn: Blaſet auf .... denn ihr Majeſtät hat in willens, alsbald nach Lunden zu ziehen. (Gehen hinein, die Trommeter blaſen.)

Die Bühne bleibt alſo leer. Darauf tritt die Tochter des Königs von Schottland auf, ſpricht einen Monolog und geht wieder ab. Sodann kommt der Königsſohn von England wieder:

Jetzt ſeind wir mit Freuden und Herrlichkeit wiederumb zu Lunden ankommen.

Am Schluß des Aktes wieder ganz augenfällig: Der Prinz hat von ſeinem Vater Urlaub genommen und ſagt zu ſeinem Diener:

Kom nun und folge mir, daß wir uns auf die Reiſe machen. (Gehen hinein, über ein wenig kommen ſie wieder.)
Sohn: Jetzt haben wir noch vierzig engliſche Meilen bis zum Schloſſe, worin meine ſchöne Prinzeſſin iſt.

Es iſt ſchwer, in dieſe Szenen einen Wechſel der Bühnenfelder hineinzuinterpretieren.

Der dritte Akt bietet gleichfalls keinen Grund zu dieſer Annahme. Ebenſowenig der Anfang des vierten Aktes. Hier tritt der König von Schottland auf mit den Worten:

Allhier kom ich in den Wald, da ich meinen Barrabam*) wohnend habe. ... Nun aber muß ich ihn doch fragen, was meine Tochter vor ein Gemahl bekommen werde. (Gehet hinein, kömt auf der

*) Der Schwarzkünſtler, im Perſonenverzeichnis Runcifax genannt.

andern Seiten wieder.) Holla, holla, mein getreuer Diener Barrabas, kom alsbald zu mir heraus.

Hier haben wir vollständig die Hans Sachs-Bühne vor uns. Dagegen ist es nicht unmöglich, daß die nun folgende Erscheinung der Prinzessin und des Narren, die der König durch den Zauberspiegel sieht und die dem Zuschauer sichtbar auf der Bühne vorgeführt wird, auf der H.B. oder gar auf der Oberbühne anzunehmen ist, wie wir schon bei der Geistererscheinung im „Fortunat" vermuteten. Die Anweisung sagt: „Der König siht in den Spiegel; wird gegeiget: der Narr tanzet mit der Prinzessin darvon." In einer gewissen Entfernung vom Standort des Königs aus muß schon die Erscheinung vor sich gehen, um den Charakter des Visionären möglichst zu wahren. Die Geistererscheinungen in der Hexenhöhle im Macbeth IV, 1 dürfen hier wohl mit Recht als Analogie herangezogen werden. Die Szene, sowie die entsprechende im fünften Akt, ist in unserem Drama die einzige, in der die Trennung der Bühnenfelder noch durchschimmert; im übrigen haben wir keinen Grund, von der Annahme einer neutralen Bühne im Sinne des Meistersängerdramas abzugehen. Wir sehen hieraus, wie sich doch der Einfluß der alten deutschen Tradition auch bei den E.K. bemerkbar macht und das Schema der englischen Bühne in Deutschland zu verblassen beginnt. Um so mehr haben wir das Recht, die Entstehung der H.B., wie sie in den späteren Jahrzehnten des 17. Jh.s zur Ausbildung gelangte, anderen als englischen Einflüssen zuzuschreiben[a]).

Jemand und Niemand.

Aus der Grazer Fassung des Dramas von 1607 lassen sich sichere Schlüsse auf die Beschaffenheit der Bühne nicht ziehen. Einen zweifellosen Anhaltspunkt bietet dagegen das Drama in der Sammlung von 1620. Nach der Verschwörung der beiden Grafen Marsian und Carniel, womit der erste Akt einsetzt, heißt es:

Ellidoris, Königin Arcial und der Schmarotzer kommen heraus. Arcial: ‚In aller Pracht und Herrlichkeit steigen wir jetzt den Pallast auf.'

Nachdem in demselben Akte Ellidorus gegen seinen Willen gekrönt worden ist, heißt es in der Anweisung im Texte:

---

[a]) Vgl. oben S. 52 ff.

Ellidorus ist sehr betrübt, wil herunter (!), sie [sc. seine Gemahlin] hält ihn mit Gewalt.

Ferner zu Beginn des dritten Aktes:

Jetzt kommen die beiden Königin und Schmarotzer heraus; Königin Ellidoris steigt auf den Pallast, die andere bleibet unten sitzen.

Als dann Arcialis, die andere Königin, erfährt, daß ihr Gemahl die Krone wieder erlangt hat, „läufft sie dem Pallast auf, reißet ihr [sc. der Ellidoris] die Krone vom Häupt, reißet sie herunter .... Königin Arcial läuft ihren Gemahl entgegen .... der nimt sie bei der Hand und führet sie aufn Pallast".

Im vierten Akt, als nach dem Tode des Königs Arcial die beiden jüngeren Brüder Peridorus und Edowart um den Thron streiten, steigt Edowart „den Pallast hinauf" und will die Regierung für sich allein in Anspruch nehmen. Peridorus „läuft mit großen Ungestüm hinauf, reißet ihn herunter".

Unter dem hier mehrfach genannten „Pallast" ist zunächst der Thronsaal, nicht der ganze Palast nach dem heutigen Sprachgebrauche zu verstehen[a]). Wegen des „hinauf" und „herunter" nimmt Creizenach an, daß der Balkon der H.B. (die Oberbühne) als Palast diente[b]). Ich meine, es fehlt auch hier wie in der Henkerszene der „Esther" der Interpretation Creizenachs die richtige Anschaulichkeit. Zwischen dem Bühnenfelde und dem Balkon, der doch in einer immerhin ganz beträchtlichen Höhe angebracht sein muß, kann sich das vielfache Heraufstürmen und Herunterreißen nicht wohl abspielen; außerdem zeigt keins der drei englischen Bühnenfelder einen Aufgang von der Bühne zum Balkon, vielmehr war die Verbindung stets hinter der Bühnenwand durch eine für den Zuschauer unsichtbare Treppe hergestellt[c]); infolgedessen ist es wenig wahrscheinlich, daß ein solcher Zugang bei den E.K. in Deutschland existiert habe. Es bleibt also nur die Möglichkeit, daß die H.B. den „Pallast", den Thronsaal, darstellt. Dem genauen Wortlaut des Textes nach müßte hier die H.B. um einige Stufen gegen die V.B. erhöht sein.

---

[a]) In der Bedeutung „Saal" kommt das Wort „Palast" bei Luther 1. Kön. 16, 18 vor: „Da aber Simri sahe, das die Stad solt gewonnen werden, gieng er in den Pallast im hause des Königs, und verbrand sich mit dem Hause des Königs, und starb" (vgl. Grimm VII, Sp. 1410).

[b]) Englische Komödianten, Einl. S. XCIII.

[c]) Vgl. Brodmeier, a. a. O. Längsschnitt und Grundriß der Shakespeare-Bühne.

Das begegnet jedoch mannigfachen Schwierigkeiten. Erstens widerspricht es dem Bilde des Londoner Schwanentheaters von 1597 — und wir dürfen uns die Verhältnisse bei den deutschen Wandertruppen wohl einfacher, keinesfalls aber komplizierter denken als in England —, und zweitens würde eine derartige Erhöhung die von uns schon oft hervorgehobene Verschmelzung von V.B. und H.B. zu Einem neutralen Bühnenfelde ausschließen. Bei der notorischen Flüchtigkeit und Unzuverlässigkeit unserer Quelle, die schon von Tittmann und Creizenach und seitdem noch oft betont worden ist, können wir also wohl mit gutem Gewissen eine Ungenauigkeit des Textes annehmen und bringen somit auf der H.B. den Thronsaal unter, der mit der V.B. in gleicher Ebene liegt, und in diesem Thronsaal erst einen auf einem erhöhten Postament aufgestellten Königsthron. Dieser Thron, der im „Pallast" steht, ist gemeint, wenn von Hinauf- oder Heruntersteigen die Rede ist. Die Verteilung der Szenen auf die beiden Bühnen ist somit klar: auf der V.B. spielen die Szenen des „Jemand und Niemand", ferner die königliche Jagd und die Begegnung der beiden königlichen Brüder, auf der H.B. die Szenen, in deren Mittelpunkte die beiden Königinnen stehen, die Krönung der Könige, der Zweikampf der beiden jüngeren Brüder, sowie die Gerichtsszene, in der der heuchlerische Jemand entlarvt wird, und in der Grazer Fassung auch die Eingangsszenen, die die tyrannische Ungerechtigkeit des Königs Arcial vorführen.

Julius und Hippolyta.

Das Drama beginnt mit der Anweisung:

> Jetzt kömt der Fürst, Romulus, Julius und Hippolyta heraus. Der Fürst steigt hinauf; Julius stehet gar melancholisch auf der Seiten.

Das „hinauf" bezieht Tittmann auf den Balkon der H.B.; ich möchte aus denselben Gründen wie in der Komödie von „Jemand und Niemand" einen Thronsessel auf der H.B. annehmen[a]). Die Einrichtung der Bühne ist dieselbe wie in dem eben besprochenen Drama. „Julius stehet gar melancholisch auf der Seiten," d. h. wohl nur: er bleibt auf der V.B. zurück. Die Szene spielt auf der H.B. Romulus erhält vom Fürsten die Hand der Hippolyta zugesagt und bittet um Urlaub zu einer Reise nach Rom: „Meinen

[a]) Auch Creizenach steht für dieses Stück auf demselben Standpunkte (S. XCIII).

Freund und Bruder Julium wil ich euch befehlen .... daß er euch .... mit lieblichen Discursen .... ergetze .... Da stehet er, wir wollen zu ihm gehen." Mit diesen Worten begeben sich die drei auf die V.B., und hier spielt sich der weitere Verlauf des Aktes ab.

Im zweiten Akt tritt Julius mit den gefälschten Briefen, durch die er Hippolyta gewinnen will, auf der V.B. auf und ruft seinen Diener Grobianus Pickelhering[a]) heraus, der soll die Briefe an Hippolyta und den Fürsten überbringen. Grobianus geht weg, Julius „stehet in tiefen Gedanken". Währenddem treten auf der H.B. der Fürst und seine Tochter auf, „Hippolyta ist betrübet, gehet sitzen". Sie sehen Julius auf der V.B. stehen und gehen zu ihm. Hier kommt Grobianus mit den gefälschten Briefen wieder. Diese Szenenfolge ist wiederum für die Raumanschauung wichtig. Ohne daß Julius die V.B. verlassen hat, stellt sie jetzt, wo der Bote die Briefe überbringt, einen anderen Ort vor als da, wo Julius den Boten abfertigte; die Zeit des Botenganges ist durch die Szene zwischen dem Fürsten und Hippolyta auf der H.B. ausgefüllt. Der neutrale Charakter der V.B. springt hieraus deutlich in die Augen[b]). Der Fürst und seine Tochter lesen auf der V.B. die Briefe, und im Zorn über Romulus' vermeinte Untreue zerreißen sie beide ihre Schreiben und werfen sie auf die Erde.

Der ganze dritte Akt, nämlich Julius' Werbung um Hippolyta, spielt auf der H.B.; auf der V.B. bleiben die beiden zerrissenen Briefe liegen. Im vierten Akt tritt der wieder zurückgekehrte Romulus auf der V.B. auf, findet hier die Fetzen der beiden Briefe und schwört blutige Rache. Da tut sich auf der H.B. die Tür auf, „Julius kömt mit der Braut aus der Kirchen, Romulus stehet von ferne [sc. auf der V.B.] und siehet zu, gehet darnach weg und vermummet sich; man fänget an zu tanzen". Zum weiteren Verlauf des Aktes kann dann wohl die V.B. zu der Tanzszene, die ja naturgemäß einen größeren Raum beansprucht, mit hineinbezogen werden. Romulus erscheint wieder und mischt sich unter die Tanzenden. Mit dem Tode der drei Hauptpersonen findet die Tragödie schnell ihren Abschluß.

---

[a]) Zu dieser Figur vgl. unten S. 123 f.

[b]) Beispiele bei Hans Sachs u. a. für Szenenwechsel ohne Abgang der Personen bei Heinzel, Abhandlungen, S. 40.

Creizenach tadelt das Zerreißen der Briefe im zweiten und das Auffinden im vierten Akte als eine ganz besondere Ungeschicklichkeit des Verfassers. Wir müssen sie jedoch aus der den E.K. eigentümlichen Bühnentechnik heraus erklären, die wir schon im Esther-Drama bemerkten, wo Marchodeus vor den Toren des Königspalastes sitzen bleibt, einer Technik, die sich noch nicht zu klaren Raum- und Zeitvorstellungen erheben konnte.

Titus Andronicus.

Dieses Drama ist insofern besonders wichtig, als in ihm die Verwendung der Oberbühne, d. h. des Balkons an der Bühnenrückwand, sicher bezeugt ist. Der erste und zweite Akt spielen auf dem neutralen Bühnenfelde. Im dritten Akt tritt die Trennung ein: auf der V.B. begegnet die Kaiserin der Andronica und ihrem Gemahl, die beiden Frauen geraten in Wortwechsel, und die Kaiserin „gehet ein Schritt sex" (d. h. etwa sechs Schritt, vgl. ob. S. 65 Anm.) fort, geht also auf die H.B. über. Hier kommen ihre beiden Söhne ihr entgegen, „Andronica redet unterdessen insgeheim mit ihrem Gemahl" (auf der V.B.). Die Kaiserin beklagt sich bei ihren Söhnen über Andronica, die Söhne versprechen ihrer Mutter, die ihr angetane Beleidigung zu rächen:

> Söhne: Gnädige Fraw Mutter, wir seynd willich euch zu gehorsamen. Kömpt nu mit und zeiget uns an welchen Orte sie seyn, so wil ich jhm [sc. dem Gemahl der Andronica] alßbald sein Leben nehmen.
>
> Mutter: Nun so folget mir und habt keine Erbarmniß mit sie.

Darauf gehen sie alle drei nach der V.B., und Helicates erstieht den Gemahl der Andronica. Diese selbst schleppen die beiden Unholde in das Holz und mißbrauchen und verstümmeln sie dort in der grausamsten Weise. Zur Kaiserin, die auf der V.B. zurückgeblieben ist, tritt der Mohr, ihr Geliebter, heran und geht ebenfalls mit ihr hinein.

Im vierten Akte wird Titus veranlaßt, sich die Hand abzuhauen, um das Leben seiner Söhne zu retten (auf der V.B.); Helicates und Sophonus, die beiden Söhne der Kaiserin, führen auf der H.B. die geschändete und verstümmelte Andronica herein, wo sie ihr Bruder Victoriades findet und in seinen Schutz nimmt, und auf der V.B. erscheint wieder Titus Andronicus; hier werden ihm die abgeschlagenen Häupter seiner beiden Söhne gebracht, und Victoriades

führt ihm die unglückliche Andronica zu. Der fünfte Akt, sowohl Titus' Racheschwur wie die Überbringung seiner Kriegserklärung an den Kaiser, spielt auf dem neutralen Bühnenfelde; ebenso der ganze sechste Akt. Im siebenten Akte tritt Vespasianus mit seinem ganzen Kriegsheer auf; der Mohr wird mit dem Kinde, das ihm die Kaiserin geboren hat, gefangen vor ihn geführt und zum Tode verurteilt. Vespasian und die Seinen gehen weg. Nach einer kurzen Szene des Kaisers erscheint die Kaiserin mit ihren Söhnen. Sie sind maskiert und wollen Titus und Vespasian ermorden. Alles dies geht auf der V.B. vor sich. Jetzt sagt die Anweisung: „Sie gehen hin zu dem Pallast, rufen den alten Titum," d. h. sie gehen nach der H.B. zu, um ihren Vorsatz auszuführen. Hier nun tritt der Balkon der H.B. in Funktion. Titus erscheint auf das Anrufen der beiden und „siehet von oben herunter". Er merkt jedoch trotz der Masken, mit wem er es zu tun hat und „geht hinunter", nicht um sie zu begrüßen, sondern um sie gefangen nehmen zu lassen. Dieses Hinuntergehen geschieht vermittelst der hinter der Bühnenrückwand gelegenen Treppe, denn unmittelbar darauf heißt es: „nun kömpt Titus Andronicus heraußer"; wir sehen also aus dieser Szene deutlich, daß eine für den Zuschauer sichtbare Verbindungstreppe zwischen Balkon und Bühnenfeld nicht existierte, und haben hiermit den besten Beweis dafür, daß es sich in dem Drama von „Jemand und Niemand", wo von dem „Pallast" die Rede ist, nicht um die Oberbühne handeln kann[a]). Auf der H.B. werden nun die beiden Söhne der Kaiserin gefangen genommen und in der gräßlichsten Weise abgeschlachtet. Die Toten werden abgetragen. Im letzten Akt treten der Kaiser und die Kaiserin auf der V.B. auf. Titus hat sie, Versöhnung heuchelnd, zu sich zu Gaste geladen. Die Anweisung lautet nun:

> Gehen hinein zu Titum [sc. über die H.B. ins Innere des Hauses], sie fangen an zu spielen, unterdessen wird die Taffel zugerichtet, und die Pasteten aufgetragen. Nicht lang darnach kömpt Titus Andronicus heraus .... der Keyser und die Keyserin gehen hinter jhm, dar folget die Andronica und Vespasianus und Victoriades.

In dieser Zurichtung der Tafel vor den Augen des Publikums haben wir einen erneuten Beweis dafür, daß ein Zwischenvorhang, der V.B. und H.B. trennte, bei den E.K. nicht vorhanden war.

---

[a]) Vgl. oben S. 70 f.

Auf der H.B. werden also die nötigen Vorbereitungen getroffen, während Musik die Pause ausfüllt, und hier beginnt das schauerliche Thyestesmahl, das mit der Ermordung aller Teilnehmer mit Ausnahme des Vespasianus und Victoriades endigt.

§ 13. Doppelbühne oder Standorte?

Aus der Betrachtung der Korrespondenz der Bühnenfelder ergibt sich das grundlegende Prinzip, das die Verteilung der Szenen auf die einzelnen Bühnenfelder beherrscht. Vorder- und Hinterbühne sind keineswegs scharf getrennt; weder ist die H.B. gegen die V.B. erhöht, noch schiebt sich ein Vorhang zwischen beide. Es liegt also sehr nahe, daß beide Bühnenfelder in eins zusammengezogen werden und aus der Doppelbühne eine einfache neutrale Bühne wird. Wie oft das tatsächlich der Fall ist, haben wir zur Genüge gesehen. Und doch sind die beiden Felder vorhanden und treten in enge, eigenartige Wechselbeziehung. Es liegt hier der Vergleich mit den gelegentlichen Standorten nahe, die wir bei den alten Fastnachtsspielen und beim Meistersängerdrama fanden. Es besteht jedoch hier ein prinzipieller Unterschied. Bei der Meistersängerbühne wird das neutrale Bühnenfeld, das an sich überhaupt keinen bestimmten Ort vorstellt, sondern seine räumliche Bedeutung erst durch die auf ihm dargestellte Szene erhält, in zwei Standorte geteilt, die an sich ebenfalls neutral, d. h. bedeutungslos, sind und erst durch die betreffenden Vorgänge einen Ortsinhalt bekommen, und zwar sind beide Standorte gleichwertig, d. h. beide stellen einen jeweils bestimmten Ort vor (Nebeneinander der Standorte); bei den E.K. hat überall da, wo die Teilung des Bühnenfeldes eintritt, die V.B. eine ganz allgemeine, unbestimmte, die H.B. eine speziell bestimmte örtliche Bedeutung (Hintereinander der Bühnenfelder). Die V.B. bleibt stets neutral, ganz wie bei Hans Sachs, eine Bühne, die zunächst nichts und darum alles vorstellen kann; die H.B. dagegen trägt stets einen bestimmten Charakter, und eine Szene, die auf der H.B. spielt, ist dadurch schon zu einer bestimmten Örtlichkeit in Beziehung gesetzt. In der „Esther" ist die V.B. ein unbestimmter Platz, der nur zeitweilig im zweiten Akte einen bestimmten Charakter erhält,

die H.B. der Königspalaſt. Ebenſo im „verlorenen Sohn“: V.B. ein unbeſtimmter Platz, H.B. im 2.—4. Akt das Wirtshaus, im 6. Akt das Haus des Vaters reſp. der unmittelbar davor liegende Platz; im „Fortunat“: V.B. ein neutraler Ort, H.B. London; im „Jemand und Niemand“: V.B. neutral, H.B. der Palaſt; desgleichen in „Julius und Hippolyta“; im „Titus Andronicus“: V.B. ebenfalls neutral, H.B. der Platz vor dem Hauſe des Titus (7. Akt). Wo dieſes Prinzip nicht durchzuführen iſt, da wird die Trennung der Bühnenfelder überhaupt aufgegeben. Bei Herzog Heinrich Julius wird uns dies noch deutlicher werden; den Gegenſatz, die Anwendung der Technik der gelegentlichen Standorte, werden wir dann bei Ayrer finden.

§ 14. Die Oberbühne als Orcheſter.

Die Oberbühne kommt verhältnismäßig ſelten vor; die Annahmen Tittmanns und Creizenachs für das „Eſther“-Drama, für „Jemand und Niemand“ und für „Julius und Hippolyta“ mußten wir als nicht ſtichhaltig bezeichnen, und nur im „Fortunat“ und im „Königsſohn von England“ konnten wir ihre Verwendung vermuten und im „Titus Andronicus“ mit Sicherheit nachweiſen. Dagegen eröffnet ſich für die Oberbühne eine andere Beſtimmung: auf ihr iſt das Orcheſter untergebracht. Welche Rolle die Muſik bei den E.K. ſpielte, haben wir ja zur Genüge geſehen, und die Texte beſtätigen überall, was die Archive und ſonſtigen Quellen, von denen oben die Rede war (S. 37 ff.), vermuten laſſen. Muſik erklingt ſtets bei Gaſtmählern auf der Bühne; ſo beim Gaſtmahle der „Eſther“.(„wird trompetet“, Tittmann, S. 38), beim Gelage des „verlorenen Sohnes“ („die Spielleute geigen auf“, Tittmann, S. 58), im „Titus Andronicus“ bei dem Schreckensmahl im letzten Akt („ſie fangen an zu ſpielen, unterdeſſen wird die Taffel zugerichtet“, Creizenach S. 50). Im „Fortunat“ reicht Agrippina dem Andaloſia den Schlaftrunk („Jetzt fangen ſie an zu geigen“), Andaloſia entſchläft und Agrippina ſtiehlt ihm den Glückſeckel („unterdeſſen wird ſubmiſſe gegeiget“), Andaloſia erwacht und bemerkt mit Entſetzen den Verluſt des Seckels („hören auf zu geigen“, Tittmann S. 95/96). Geiſtererſcheinungen und ſonſtiger Zauberſpuk ſind ebenfalls mit Muſik verbunden: Im

„Königssohn von England“ wird im vierten und fünften Akt bei der Erscheinung des Prinzen und der Prinzessin im Zauberspiegel des Barrabas „gegeiget“ (Tittmann, S. 219 und 225). Auf dem Hochzeitsfeste des Julius und der Hippolyta erklingen gleichfalls die Geigen zum Tanze („die Musikanten machen auf, Julius tanzet mit der Braut“, Tittmann, S. 194). Die Klänge der Musik ertönen auch zu dem feierlichen Racheschwur des Titus Andronicus (Creizenach, S. 36). Musikbegleitung war natürlich vor allem nötig in den Singspielen und Tänzen, die zu Beginn und zum Schluß der Dramen, sowie in den Zwischenakten vorgeführt wurden (vgl. die Nachricht aus Münster oben S. 38). Wenn wir weiter noch die Dramen im Liebeskampf oder die anderen in späteren Fassungen überlieferten Stücke der E.K. heranziehen wollen, so finden wir auch hier von der Musik reichlichen Gebrauch gemacht (Mantalor IV, 8: „Hier muß eine stille Musik gehalten werden, anstatt der Nacht, weil sich sonst nichts wohl will agieren lassen. Daß also mit der Musik diese Scena erfüllet.“).

Nach Mettenleiters Bericht über Spencers Nürnberger Bühne könnte man annehmen, daß das Orchester auf der H.B. untergebracht gewesen wäre (vgl. oben S. 59). Das ist jedoch ganz unwahrscheinlich, denn die H.B. ist viel zu sehr als Aktionsfeld in Anspruch genommen, als daß auf ihr noch Platz für Spencers 15 Musikanten gewesen wäre. Wir dürfen auf die aus viel späterer Zeit stammende, nicht auf eigener Anschauung beruhende Notiz Mettenleiters nicht allzu viel Gewicht legen. Daß jedoch die Oberbühne, die, wie wir sahen, nur gelegentlich als Aktionsfeld in Betracht kommt, sehr wohl als Platz für die Musik geeignet ist, läßt sich nicht bezweifeln. Wenn wir hier eins der späteren Dramen heranziehen dürfen, so heißt es in „Tiberius und Anabella“ V, 9: Hans: „Kombt her, ihr Musicanten, streicht tapfer auff!“ und darauf die Anweisung: „Hie spielen sie.“ Wenn die Musikanten unten auf dem Bühnenfelde auftreten würden, so würde ihr Kommen im Text sicher bemerkt sein. Da das nicht der Fall ist, so dürfen wir wohl annehmen, daß sie sich auf der Oberbühne als auf dem für die Musik von vornherein bestimmten Platze befinden. Die Zeichnung des Londoner Schwanentheaters von 1596 zeigt auf der Oberbühne eine Anzahl Personen, ebenso die allerdings erst dem Jahre 1672 angehörende Zeichnung des Red Bull-Theaters, auf der durch je drei unverhüllte Fenster rechts und links auf der Oberbühne mehrere

Personen auf die V.B. blicken, während der mittlere Teil der Oberbühne für das Schauspiel reserviert ist[a]). Brandl[b]) und mit ihm Brodmeier deuten diese Personen als Zuschauer. Diesen Zuschauern hätten natürlich die Vorgänge auf der Oberbühne völlig entgehen müssen. Sollten diese Personen auf den beiden Bildern nicht viel mehr eben als Andeutung des Orchesters zu verstehen sein?

Was die Oberbühne als wirkliches Aktionsfeld anbetrifft, so können wir durch Analogieschlüsse feststellen, daß ihre Verwendung immerhin häufiger und mannigfaltiger war, als es aus den wenigen erhaltenen Stücken den Anschein hat. In Kyds „Spanish Tragedy" sitzt während des Schauspiels im Schauspiel der königliche Hof auf der Oberbühne, eine Szenerie, die bei Jakob Ayrer wiederkehrt, die dieser also von den E.K. übernommen haben muß. Ferner wurde die Oberbühne als Stadtmauer bei der Belagerung und Eroberung von Städten, ganz entsprechend der Shakespeare-Bühne, verwendet, wie sich ebenfalls aus Ayrers Dramen (Mahomet = türkische Triumphkomödie) ergibt. Auch die Stücke der späteren Zeit (Romeo und Julietta II, 5 Oberbühne als Juliettas Kammer ganz Shakespeare entsprechend) können als Beweis für die Benutzung der Oberbühne dienen.

§ 15. Dekoration und Inventar; Galerien, Aus- und Eingänge, Nebenräume; Versenkung.

Die Ausgestaltung der Bühnenfelder im einzelnen ist höchst einfach. Die V.B. muß, da sie alles mögliche vorstellen soll, völlig dekorationslos sein. Die Szenen, die auf der V.B. spielen, sind bald auf einem freien Platz, bald auf der Straße, im Garten, in Wald und Feld, auch in Innenräumen, Hallen oder Wohnräumen zu denken, ohne daß eine szenische Veränderung vorgenommen wird. Eine solche würde ja auch den streng neutralen Charakter der V.B. sofort vernichten. Nun ist jedoch dieses Prinzip nicht immer streng

---

[a]) Vgl. Brodmeier, a. a. O. S. 5. Der mittlere Teil der Oberbühne ist durch einen Vorhang abgeschlossen, eine Einrichtung, die Shakespeare noch nicht kannte.

[b]) Einleitung der Shakespeare-Ausgabe im Bibliographischen Institut.

innegehalten. Zwei Ausnahmen können wir in den überlieferten Dramen feſtſtellen, nämlich in der „Eſther“ die Errichtung des Galgens und im „Fortunat“ die Aufpflanzung der Bäume der Tugend und Schande auf der V.B. Im erſtgenannten Drama wird der Galgen im dritten Akt auf der V.B. gebaut, während die Handlung auf der H.B. ſpielt. Im vierten Akt findet das Gaſtmahl der Eſther auf der H.B., die Hinrichtung Hamans auf der V.B., die Schlußſzene wieder auf der H.B. ſtatt. Der Galgen bleibt bis zum Schluß des Stückes auf der V.B. ſtehen, ohne die Illuſion zu ſtören, zumal die V.B. nach Hamans Hinrichtung nicht wieder gebraucht wird. Ebenſo bleiben im „Fortunat“ die beiden Bäume bis zum Ende des Stückes ſtehen. Sie werden, nachdem ſie im vierten Akt das erſte Unheil angerichtet haben, im fünften noch einmal gebraucht, und in den Szenen, die nicht im Walde, aber doch auf der V.B. reſp. auf dem durch Kombination der V.B. und H.B. entſtandenen neutralen Bühnenfelde ſpielen, mit naiver Überlegenheit ignoriert.

Die V.B. war im engliſchen Theater von der H.B. dadurch ſcharf unterſchieden, daß die letztere durch ein Dach geſchützt war, welches der V.B. fehlte. Auch Spencers Bühne in Regensburg zeigt dieſelbe Einrichtung, ebenſo das Ottonium in Kaſſel. Wir dürfen demnach auch für den Heilsbrunner Hof in Nürnberg, überhaupt für alle die Fälle, wo die E.K. in Höfen und Fechtſchulen ihre Bühne aufſchlugen, dieſelben Verhältniſſe annehmen. Wo dagegen die Vorſtellungen in Sälen auf den Schlöſſern, Zunft- und Rathäuſern, öffentlichen oder privaten Gebäuden ſtattfanden, mußte natürlich auch das Dach der H.B. wegfallen. In dieſem letzteren Falle war die H.B. von der dekorationsloſen V.B. zunächſt nur durch das Vorhandenſein von Bühnenwänden, die mit Teppichen[a]) behängt waren, unterſchieden. Dieſe Teppiche der H.B. bilden die einzige Dekoration, wenn man es überhaupt ſo nennen will. Ausdrücklich erwähnt ſind ſie im „verlorenen Sohn“, V. Akt[b]). Sie dienen den verſchiedenſten Zwecken. Im „verlorenen Sohn“ verdecken ſie die Türen der hartherzigen Bürger, im „Jemand und Niemand“ bilden ſie die Tür des Gefängniſſes (Tittmann, S. 149), im deutſchen „Hamlet“ verbirgt ſich hinter ihnen der horchende Corambus und

[a]) Arras und curtain bei Shakeſpeare, vgl. oben S. 31 f.

[b]) Siehe oben S. 66.

wird von Hamlet erstochen (III, 5, Creizenach, S. 170), ganz entsprechend der Polonius-Szene bei Shakespeare; hinter diesen Teppichen ist auch das Feuer zu denken, in dem Ampedo den Wünschhut verbrennt (Fortunatus V, Tittmann, S. 121). Diese Teppiche haben einen doppelten Vorteil: einerseits geben sie der H.B. ihrer Bestimmung gemäß einen intimeren Charakter, anderseits sind sie doch so allgemein gehalten, daß sie der Phantasie der Zuschauer keine beengenden Schranken setzen.

Szenen, in denen Tische, Stühle, Bänke, Thronsessel usw. nötig sind, spielen nach dem oben Gesagten stets auf der H.B. Diese Requisiten standen entweder von Anfang an da und blieben bis zum Schluß des Stückes auf der Bühne, einerlei ob sie gebraucht wurden oder nicht, oder sie wurden erst im Laufe des Stückes hereingebracht, und wenn sie für den weiteren Verlauf der Handlung störend werden konnten oder andere Requisiten nötig wurden, stillschweigend entfernt. In der „Esther" müssen von Anfang an Thronsessel und Stühle vorhanden sein, wo der König und die Königin Platz nehmen. Mardocheus hockt auf der V.B. auf dem bloßen Erdboden. Im vierten Akt wird die Tafel nebst den erforderlichen Stühlen für das Gastmahl hereingebracht; diese Dekoration bleibt bis zum Schlusse des Stückes stehen. Im „verlorenen Sohn" steht auf der H.B. ein Tisch und mehrere Stühle, durch den die Wirtshausszenen und das Auftreten des Vaters im letzten Akt mit Sicherheit auf der H.B. lokalisiert werden. Und noch einmal wird das Hausgerät erwähnt, als nämlich der Diener herauskommt, um Bänke und Stühle, die beim Freudenmahl drinnen im Hause gebraucht werden, hineinzutragen. Auch hier ist dieses Gerät ein Kriterium, das die betreffende Szene der H.B. zuweist[a]). In der Komödie von „Jemand und Niemand" und in „Julius und Hippolyta" steht auf der H.B. ein Thronsessel während des ganzen Stückes. Im „Titus Andronicus" werden Tisch und Bänke für das Gastmahl im letzten Akte erst hereingebracht. Wenn wir wollen, können wir hier auch „Sidonia und Theagenes" anführen, wo das Verlobungsmahl im letzten Akt ebenfalls auf der H.B. zu denken ist, wenn wir das Stück uns auf der englischen Bühne aufgeführt vorstellen. Auch hier muß das dazu nötige Requisit erst herbeigeschafft werden.

---

[a]) Vgl. oben S. 66.

Wenn irgend möglich, so wird eine derartige Veränderung des Szenenbildes der H.B. von den Darstellern selbst vorgenommen und erscheint dadurch als zur Handlung wesentlich gehörig. Unbedingt nötig ist das jedoch nicht. Es konnten sehr wohl auf der V.B. vor den Augen des Publikums szenische Veränderungen vorgenommen werden, während das Spiel auf der V.B. ruhig weiterging; nichts wäre verkehrter, als aus solchen Szenen, in denen der Dekorationswechsel nicht ausdrücklich als vor den Augen der Zuschauer geschehend in den Texten bezeichnet ist, auf die Existenz eines Zwischenvorhangs schließen zu wollen. Wenn man bedenkt, daß es auf der englischen Bühne ein Vorrecht des Adels war, sich unter die Schauspieler selbst zu mischen, wird man verstehen, daß sich die Zuschauer auch durch andere szenisch notwendige Nebenvorgänge auf der Bühne nicht brauchten stören zu lassen. Nahmen die Veränderungen der H.B. längere Zeit in Anspruch, so wurden auf der V.B. Pickelheringsspiele oder Singspiele aufgeführt, welche „nach Beliebung zwischen den Comedien agieret werden" können, wie es in der Sammlung von 1620 heißt (im „Fortunat" die wiederholte Bemerkung: „Allhie agiert Pickelhering"), oder die Zwischenpausen wurden durch musikalische Einlagen ausgefüllt (im „Titus Andronicus" bei der Zurichtung des Gastmahles im letzten Akte). Hier ist auch das Fortschaffen der Toten anzuschließen, das ebenfalls ohne Rücksicht auf den Fortgang des Stückes geschieht. Schon auf der ganzen mittelalterlichen Bühne ist es gebräuchlich, die Toten sofort wegzuschaffen, bei den Mysterien, sodann bei Hans Sachs und im Schuldrama; so schreiben es auch die E.K. mehrfach ausdrücklich vor. Auch hier wird es teilweise als zum Stück gehörig von den Darstellern selbst besorgt (Esther, IV. Akt: Hans henkt den Haman am Galgen und trägt ihn hinein), teilweise stillschweigend von Theaterdienern vorgenommen (Titus Andronicus, VII. Akt: Titus hat die Söhne der Kaiserin ermordet und „gehet hinein". Dann erst kommt die Anweisung: „Bringen die Körper weg").

Über die nähere Beschaffenheit der Oberbühne lassen sich keine grundsätzlichen Angaben machen, da sie in den uns überlieferten Dramen zu selten vorkommt. Bei Spencer in Regensburg erhob sie sich dreißig Schuh hoch über dem Bühnenfelde auf sechs starken Säulen; diese Maße lassen sich natürlich nicht verallgemeinern. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß die Oberbühne, wie bei der

Bühne Velthens, ſchon bei den E.K. ſich an den beiden Seiten der H.B. fortſetzte, ſo daß eine Galerie an drei Seiten die H.B. umgab. Dieſe Seitengalerien wären dann als Logen für beſonders bevorzugte Zuſchauer zu betrachten. Die Beſchreibung der Regensburger Bühne und die „Gallereyen", von der bei Green in Danzig die Rede iſt (vgl. oben S. 57), laſſen dieſe Auffaſſung wohl zu[a]).

Die engliſche Bühne hat nach Brodmeier[b]) in der Rückwand zwei Türen. Sie ſind mit den „ſcenae", „aedes" uſw. der Terenz-Bühne inſofern zu vergleichen, als ſie die einzelnen Parteien, Nationen, Familien uſw. ſcheiden. Ob dieſe zwei Türen auch in Deutſchland vorhanden waren, darüber geben die Texte keine ſichere Auskunft. Nach „Julius und Hippolyta", wo die Braut „aus der Kirche" kommt, und ähnlichen Stellen, an denen nie zwei Türen unterſchieden ſind, ſondern immer nur von einer die Rede iſt, möchte man faſt vermuten, daß nur eine Tür vorhanden war. Wenn wir dagegen annehmen, daß die Verſenkung auf Spencers Bühne (vgl. unten S. 83) an der Rückwand der H.B., alſo etwa zwiſchen der dritten und vierten Säule, auf denen die Oberbühne ruhte, angebracht war, ſo iſt es nicht wohl denkbar, daß unmittelbar über der Verſenkung eine Tür in der Wand vorhanden war; wir würden alſo eine Tür zwiſchen die zweite und dritte und, aus Gründen der Symmetrie, eine zweite Tür zwiſchen die vierte und fünfte Säule ſetzen. Für die Exiſtenz zweier Türen ſpricht eine Stelle im Drama vom „ſtummen Ritter" I, 3, wo davon die Rede iſt, daß die Parteien, die zum Zweikampf auftreten, „zu verſchiedenen Thüren" eingehen[c]). Außer dieſen Türen der Rückwand ſind auf der Bühne der E.K. da, wo die V.B. in die H.B. übergeht, zwei Seiteneingänge, die in einen Gang führen, der die H.B. an den Seiten umſchließt und ſich hinter der Rückwand zu einem größeren Raume erweitert, von wo auch die Treppe nach der Oberbühne führt. Dieſe Seitentüren bilden den Ausgang nach der Stadt, nach der Straße, aufs freie Feld uſw., während die Türen der Rückwand ins Innere des Hauſes führen. Vermittelſt dieſer Seiteneingänge tritt

---

[a]) Abweichend hiervon iſt die Einrichtung des Heilsbrunner Hofes in Nürnberg. Hier wurden die Balkone, die rings um den Hof führen, als Galerien für die Zuſchauer benutzt. Vgl. das Bild einer Fechtſchule von 1623 bei Könnecke [2], S. 172.

[b]) a. a. O. S. 32 ff.

[c]) Bolte, Danziger Theater, S. 236.

in der „Esther" Mardocheus mit den Juden auf, ebenso die Personen des Zwischenspiels; der König und seine Räte kommen und gehen stets durch die Türen der Rückwand. Die Seiteneingänge sind ausdrücklich vorgeschrieben im „Königssohn von England". Hier kommt im vierten Akt der König von Schottland in den Wald, in dem der Zauberer Barrabas wohnt. Daselbst heißt es: „Er gehet hinein [sc. nach der Hütte des Barrabas], kömt auf der andern Seiten wieder." Jetzt ruft er den Barrabas heraus, und dieser tritt durch die Tür der Rückwand auf. Hiernach ist auch das mehrmalige Verschwinden und Wiedererscheinen des Andalosia im „Fortunat" (vgl. oben S. 67 und 68) zu beurteilen. Der unter der Oberbühne befindliche Raum hinter der Rückwand dient als Garderobe und überhaupt als Aufenthaltsort der Schauspieler in den Pausen; daß er, wie Brodmeier für die Shakespeare-Bühne annimmt, in derselben Weise wie bei der italienisch-deutschen Terenz-Bühne als „viertes Bühnenfeld" gelegentlich mitbenutzt worden wäre, läßt sich für die E.K. nirgends nachweisen (vgl. oben S. 53). Die H.B. muß um so viel, als die Seitengänge Raum beanspruchen, schmaler sein als die V.B. Über diesen Gängen haben wir uns, als Fortsetzung der Oberbühne, die Seitengalerien zu denken. So wird die Trennung der V.B. von der H.B. wenigstens äußerlich stets festgehalten und ein gänzliches Ineinanderfließen der beiden Bühnenfelder verhindert.

Mit Maschinen und sonstigen Apparaten zur Erzielung szenischer Effekte konnten sich die Wandertruppen im Gegensatz zum englischen Theater nur wenig abgeben. Das einzige, was wir mit Sicherheit nachweisen können, ist die Versenkung auf Spencers Bühne, der „viereckige Spund, durch welchen sie schöne Actiones verrichtet haben" [a]). Diese Versenkung denken wir uns am besten dicht an der Rückwand zwischen den beiden Türen [b]). Sie führt zu einem unter dem Bühnenfelde gelegenen Raum, der mit dem hinteren, unter der Oberbühne befindlichen, in Verbindung stehen muß.

Hiernach erhalten wir von der Bühne der E.K. ein Bild, das

---

[a]) Schon Meißner erklärt diesen „Spund" im Gegensatz zu dem Berichterstatter Mettenleiter als die Versenkung, entsprechend dem „Loch" auf der Bühne Ayrers (Englische Komödianten in Österreich, S. 53/54).

[b]) Vgl. oben S. 82.

dem von Brodmeier aufgestellten Typus der Shakespeare-Bühne in den Grundzügen entspricht. Die am Schlusse beigegebene Skizze möge dieses Bild verdeutlichen.

C. Die Bühne des Herzogs Heinrich Julius.

§ 16. Allgemeines.

Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius sind sämtlich in den Jahren 1593 und 1594 entstanden, gehören also in die allererste Zeit des Auftretens der E.K. in Deutschland. Sie sind, wie oben schon gesagt ist, zu dem Zwecke abgefaßt, das Repertoir der Sackevilleschen Truppe in Wolfenbüttel mit deutschen Stücken zu versehen[a]). Der Herzog hatte es mit der Verfertigung seiner Dramen sehr eilig und scheute daher vor Plagiaten weder an anderen noch an sich selbst zurück. Seine „Susanna" ist eine Bearbeitung des lateinischen Susannen-Dramas von Nicodemus Frischlin, in der er seine Vorlage stellenweise wörtlich übersetzt[b]); in seinem Drama vom „Edelmann", das den alten Schwank vom Kaiser und Abt neu behandelt, zeigt sich deutlich der Einfluß von Hans Sachs' Reformationsdialogen[c]); in seinen eigenen Dramen kehren verschiedene Situationen, namentlich die Bauernszenen und die Späße der lustigen Person, oftmals wörtlich wieder. Ein weiteres Zeichen für die große Eile, mit der der Herzog seine Stücke hinwarf, ist ihre in Deutschland ganz ungewöhnliche Prosaform. Denn daß er hierin die E.K. nachgeahmt hätte, ist eine irrige Ansicht. Die Prosaform der Dramen der E.K., wie sie uns vorliegt, ist erst das Produkt einer fortgeschrittenen Verwahrlosung; die ursprüngliche Fassung in Versen klingt, wie schon Goedeke bemerkt, nicht nur in „Sidonia und Theagenes", sondern auch in den anderen Dramen

---

[a]) Vgl. oben S. 34.

[b]) Pilger, Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, S. 189 ff.

[c]) Diese Quelle des H.J. ist dem Herausgeber Holland entgangen. Vgl. Reinh. Köhler, Vier Dialoge des Hans Sachs, Weimar 1858.

durch. So ſind in „Julius und Hippolyta“ die Verſe ſtehen geblieben:

III, 2: Weil Treu und Glaub iſt worden klein,
Werd ich nun bleiben gar allein.
IV am Schluß: Ade du böſe Welt,
Ein einſam Leben mir jetzt gefällt.
Ich gehe jetzt hin mein Straßen,
Thue dich gänzlich verlaſſen, ade, ade[a]).

Auch in den Dramen, deren überlieferte Geſtalt ſpäterer Zeit angehört, haben ſich ſolche Stellen erhalten; ſo in „Romeo und Julietta“ I, 4:

Romio, komb auf dieſen Feſt
Will ich weiſen die beſt.

Ebenſo in „Tiberius und Anabella“ III, 3:

Nembt hin den Brieff und all mein Hertz,
Hie iſt Mangel und große Schmertz.

Im „Juden von Venedig“:

II, 5: Es laut gut genug Franciscina,
Wenn ſie nur will werden meine Concubina.
III, 2: Anc.: gehe hin daß dich kein Windt Betrifft,
keine Böſſe Zung vergifft,
daß dich der Himmel Liebt,
dir alle Wohlfahrt giebt.
Francisc. [die Herrin parodierend]: daß dich keine Böſe Lufft anſteckt,
daß dich kein geſpenſt erſchreckt,
daß dich kein floh Beiſt,
daß dir kein Hundt vor die thür . . . .

und noch viele andere Stellen[b]). Dazu kommen auch direkte zeitgenöſſiſche Zeugniſſe: die Theer-Blackreudeſche Truppe betont noch

---

[a]) Worin der Anklang an die geiſtliche Umdichtung des Volksliedes „Innsbruck ich muß dich laſſen, ich fahr dahin mein Straßen“ (O Welt ich muß dich laſſen uſw.) unſchwer zu erkennen iſt.

[b]) Von dieſen Reſten der urſprünglichen Knittelversform ſind natürlich die in den ſpäteren Dramen häufig erſcheinenden, in kunſtvollen Versmaßen abgefaßten Opernſzenen und Lieder zu unterſcheiden. Namentlich der „Tugend- und Liebesſtreit“ (Creizenach, Engliſche Komödianten, S. 71—124) iſt reich an ſolchen Szenen. Der „Jude von Venedig“ hat neben den Reſten alter Knittelverſe auch Anklänge an ſolche Opernſzenen:

III, 2. Pickelh.: So nimbſtu mich in gnaden an?
Francisc.: Ich verſage Euch nichts, was ich nur kan . . . .

dem von Brodmeier aufgestellten Typus der Shakespeare-Bühne in den Grundzügen entspricht. Die am Schlusse beigegebene Skizze möge dieses Bild verdeutlichen.

C. Die Bühne des Herzogs Heinrich Julius.

§ 16. Allgemeines.

Die Dramen des Herzogs Heinrich Julius sind sämtlich in den Jahren 1593 und 1594 entstanden, gehören also in die allererste Zeit des Auftretens der E.K. in Deutschland. Sie sind, wie oben schon gesagt ist, zu dem Zwecke abgefaßt, das Repertoir der Sackevilleschen Truppe in Wolfenbüttel mit deutschen Stücken zu versehen[a]). Der Herzog hatte es mit der Verfertigung seiner Dramen sehr eilig und scheute daher vor Plagiaten weder an anderen noch an sich selbst zurück. Seine „Susanna" ist eine Bearbeitung des lateinischen Susannen-Dramas von Nicodemus Frischlin, in der er seine Vorlage stellenweise wörtlich übersetzt[b]); in seinem Drama vom „Edelmann", das den alten Schwank vom Kaiser und Abt neu behandelt, zeigt sich deutlich der Einfluß von Hans Sachs' Reformationsdialogen[c]); in seinen eigenen Dramen kehren verschiedene Situationen, namentlich die Bauernszenen und die Späße der lustigen Person, oftmals wörtlich wieder. Ein weiteres Zeichen für die große Eile, mit der der Herzog seine Stücke hinwarf, ist ihre in Deutschland ganz ungewöhnliche Prosaform. Denn daß er hierin die E.K. nachgeahmt hätte, ist eine irrige Ansicht. Die Prosaform der Dramen der E.K., wie sie uns vorliegt, ist erst das Produkt einer fortgeschrittenen Verwahrlosung; die ursprüngliche Fassung in Versen klingt, wie schon Goedeke bemerkt, nicht nur in „Sidonia und Theagenes", sondern auch in den anderen Dramen

---

[a]) Vgl. oben S. 34.

[b]) Pilger, Dramatisierungen der Susanna im 16. Jahrhundert. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, S. 189 ff.

[c]) Diese Quelle des H.J. ist dem Herausgeber Holland entgangen. Vgl. Reinh. Köhler, Vier Dialoge des Hans Sachs, Weimar 1858.

durch. So sind in „Julius und Hippolyta“ die Verse stehen geblieben:

III, 2: Weil Treu und Glaub ist worden klein,
Werd ich nun bleiben gar allein.
IV am Schluß: Ade du böse Welt,
Ein einsam Leben mir jetzt gefällt.
Ich gehe jetzt hin mein Straßen,
Thue dich gänzlich verlassen, ade, ade[a]).

Auch in den Dramen, deren überlieferte Gestalt späterer Zeit angehört, haben sich solche Stellen erhalten; so in „Romeo und Julietta“ I, 4:

Romio, komb auf diesen Fest
Will ich weisen die best.

Ebenso in „Tiberius und Anabella“ III, 3:

Nembt hin den Brieff und all mein Hertz,
Hie ist Mangel und große Schmertz.

Im „Juden von Venedig“:

II, 5: Es laut gut genug Franciscina,
Wenn sie nur will werden meine Concubina.
III, 2: Anc.: gehe hin daß dich kein Windt Betrifft,
keine Böse Zung vergifft,
daß dich der Himmel Liebt,
dir alle Wohlfahrt giebt.
Francisc. [die Herrin parodierend]: daß dich keine Böse Lufft anstecht,
daß dich kein gespenst erschrecht,
daß dich kein floh Beist,
daß dir kein Hundt vor die thür . . . .

und noch viele andere Stellen[b]). Dazu kommen auch direkte zeitgenössische Zeugnisse: die Theer-Blackreudesche Truppe betont noch

---

[a]) Worin der Anklang an die geistliche Umdichtung des Volksliedes „Innsbruck ich muß dich lassen, ich fahr dahin mein Straßen“ (O Welt ich muß dich lassen usw.) unschwer zu erkennen ist.

[b]) Von diesen Resten der ursprünglichen Knittelversform sind natürlich die in den späteren Dramen häufig erscheinenden, in kunstvollen Versmaßen abgefaßten Opernszenen und Lieder zu unterscheiden. Namentlich der „Tugend- und Liebesstreit“ (Creizenach, Englische Komödianten, S. 71—124) ist reich an solchen Szenen. Der „Jude von Venedig“ hat neben den Resten alter Knittelverse auch Anklänge an solche Opernszenen:

III, 2. Pickelh.: So nimbstu mich in gnaden an?
Francisc.: Ich versage Euch nichts, was ich nur kan . . . .

1604 bei ihrem Spielgesuch in Rothenburg ausdrücklich, daß sie ihre Stücke „in schönen deutschen Reimen“ spielen werde[a]). Zwei der beliebtesten Stücke des Herzogs, „die Ehebrecherin“ und „Vincentius Ladislaus“, wurden nachträglich in Verse gebracht, das erste von dem Osterweddinger Pastor Johannes Sommer (Huldrichus Theander, Johannes Olorinus Variscus), das zweite von dem Stralsunder Schulmeister Elias Herlicius. Dieses Drama gehörte sogar in ebendieser gereimten Form zu Theer-Blackreudes obengenanntem Rothenburger Repertoir[b]). Wir müssen sonach die Prosaform als des Herzogs eigene Erfindung betrachten.

Der Zweck der eiligen Abfassung war also, für Sackeville ein Repertoir zu schaffen. Schon hieraus können wir vermuten, daß die Dramen des Herzogs auf die Bühne der E.K. zugeschnitten waren, selbst wenn von den Stücken selbst kein einziges erhalten wäre. Diese Vermutung werden uns die Stücke selbst bestätigen und zugleich das Bild von der Bühne der E.K. vervollständigen[c]).

Francisc.: O mein allerliebster Schatz!
Pickelh.: O mein kurtzweilige Bießen Katz!
sage mir, Franciscina, Bistu mein?
Francisc.: Du Bist mein Und ich Dein allein.
Pickelh.: So laßt unß küssen!
Francisc.: Der liebe genießen!
Pickelh.: O mein allerliebster Schatz, das muß geschehen.
Francisc.: Und solt es auch mein Freulein sehen.

Ferner IV, 9.

Santinelli: O schöne Jungfer Ancillete,
wann dich der Herr Grimaldi hette,
wie wird er eylen —
sein Hertz zu Theilen —
mit dir nach seinem Bette.
Grimaldi: O schöne Tochter von Florellen,
dich wolt Santinell erwehlen;
der arme Haaße
kriegt eine Naaße,
er kunte nicht ihr Hertzlein stehlen.

[a]) Trautmann, Englische Komödianten in Rothenburg o. T. (Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte, N. F. VII, S. 61).

[b]) Vgl. oben S. 39.

[c]) Die Dramen des Herzogs sind herausgegeben in Auswahl in Goedeke-Tittmanns „Deutschen Dichtern des 16. Jahrhunderts“, 14. Bd. Kritische Ausgabe von Holland im literarischen Verein 1855. Hier sind auch die beiden obengenannten Versbehandlungen abgedruckt.

§ 17. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Erſte Gruppe: Ehebruchs- und Wirtshausdramen.

In dem Drama vom „ungeratenen Sohn“ finden wir in der fünften Szene des dritten Aktes eine Stelle, welche für die Beſchaffenheit der Bühne des Herzogs den untrüglichen Schlüſſel abgibt. Die Szene ſpielt im Holze; Nero und ſeine beiden Mordgeſellen Seditioſus und Hypocrita verſchwören ſich gegen das Leben des alten Herzogs. Hier ſagt nun die Bühnenanweiſung: „Die beiden gehen ab. Nero gehet aus dem Holtze, und kompt wider auff die Brücken“ [a]). Aus dieſer Stelle geht die prinzipielle Teilung des Bühnenfeldes in V.B. und H.B. deutlich hervor. Unter Brücke verſteht der Herzog dasſelbe, was die ſüddeutſchen Meiſterſänger auch darunter verſtanden, nämlich das neutrale Bühnenfeld; daneben hat aber H.J. noch eine zweite Bühne, die die Meiſterſänger nicht kannten, nämlich die H.B., die im Gegenſatz zu der neutralen, dekorationsloſen V.B. einen beſtimmten Ort darſtellt, in dem vorliegenden Drama das Holz, in dem die Verſchwörer zuſammentreffen. Die Bühne der E.K. erſcheint uns wieder in ihrer charakteriſtiſchen Eigenart. Hiermit haben wir auch für die Dramen des H.J. eine feſte Baſis gewonnnen, von der wir bei unſerer Unterſuchung auszugehen haben, und es wird ſich darum handeln, ob und in welchem Maße die einzelnen Dramen ſich in dieſe Bühne einordnen.

Von den elf überlieferten Stücken können wir zunächſt eine Gruppe zuſammenfaſſen, in der bei neutraler V.B. die Ortseinheit der H.B. feſtgehalten iſt. Es ſind dies die drei Ehebruchsdramen „Buhler und Buhlerin“, „von einem Weibe“, „von einer Ehebrecherin“, und die beiden Wirtshausdramen „von einem Wirte oder Gaſtgeber“ und „von einem Wirte und drei Wandergeſellen“. Die H.B. ſtellt in allen dieſen Stücken den Platz vor dem Wirtshauſe reſp. vor dem Hauſe des betrogenen Ehemannes vor; die Oberbühne iſt der Balkon des Hauſes, der gelegentlich mit als Bühnenfeld benutzt wird.

a) Buhler und Buhlerin.

Hier ſehen wir im dritten Akt alle drei Bühnenfelder gleichzeitig benutzt. Pamphilus, der Liebhaber, tritt mit den Muſikanten

[a]) Holland, S. 356.

auf der V.B. auf, um ſeiner Geliebten ein Ständchen zu bringen. „Gehe vorhin nach dem Hauſe, da jene Auslage iſt," ſagt er zu den Muſikanten. In der Originalhandſchrift des Herzogs, die von den beiden erhaltenen Drucken nicht unbeträchtliche Abweichungen zeigt[a]), ſteht noch deutlicher das Wort „Erckner" für „Auslage". Die Muſikanten gehen auf das Haus zu, d. h. ſie begeben ſich nach der H.B. „Pamphilus jauchzet, und iſt luſtig. Wie er nun vor das Hauß kömpt, Brauchet er Amatoriſche Poſſen .... wirfft eine Pomerantzien hinauff .... Entlich ſieht die Fraw zum Fenſter heraus." Während die Muſikanten weiterſpielen, kommt Dina, die Frau, herunter, tritt vor die Tür, und es entſpinnt ſich auf der H.B. vor dem Hauſe ein Liebesgeſpräch, das mit einem Tanze der beiden abſchließt. Auf der V.B. tritt inzwiſchen der Ehemann ſtark angetrunken auf, ſingt ein Trinklied und bemerkt endlich das Treiben vor ſeinem Hauſe auf der H.B. Dina und Pamphilus ſehen ihn kommen, verabſchieden ſchnell die Muſikanten und gehen ins Haus. Die Spielleute gehen über die V.B. ab; hier begegnet ihnen der Ehemann und erfährt von ihnen, daß ein Mann bei ſeinem Weibe drinnen ſei. Jetzt erſt begibt ſich der Mann auf die H.B., klopft an der Türe ſeines Hauſes an und wird von ſeinem Weibe empfangen.

Dasſelbe Ineinandergreifen von V.B. und H.B. zeigt der fünfte Akt. Wieder erſcheint Pamphilus mit den Muſikanten, wieder wird auf der Hinterbühne eine Tanzſzene vorbereitet. Auf der V.B. begleiten die Wächter die Szene mit ihren Bemerkungen. Der Tanz iſt ausdrücklich als ſtumme Szene bezeichnet, woraus die Gleichzeitigkeit des Tanzes und der Unterhaltung der Wächter und damit die Trennung der Bühnenfelder hervorgeht: „Wann ſie vor das Haus kommen [ſc. Pamph. und die Spielleute], Tantzet er, ſo kömpt die Frawe heraus .... Reden aber nicht zuſammen, Sondern brauchen geſticulationes gegen einander."[b]) Schließlich gehen die Wächter auf die H.B. über; hier entſpinnt ſich ein Streit, Pamphilus und ein Wächter werden erſtochen, Dina ſchneidet ſich, von Reue und Verzweiflung ergriffen, die Kehle ab. Zum Schluß werden die Toten unter großem Geſchrei von den Teufeln weggetragen.

---

[a]) Holland, S. 848 ff.
[b]) Holland, S. 251.

b) Von einem Weibe.

Auch hier ſtellt die H.B. den Platz vor dem Hauſe des Ehemannes vor, während die neutrale V.B. bald eine Straße derſelben Stadt, bald die fremde Stadt bedeutet. Im vierten Akt finden wir zwei gleichzeitig ſpielende Szenen, die die Trennung der Bühnenfelder deutlich machen. Auf der V.B. kommen Mercator, der Ehemann, und Johann Bonſet, ſein Diener, aus der Stadt zurück. Auf der H.B. treten Meretrix und Amator aus dem Hauſe. Sie ſehen den Mercator auf der V.B. kommen; Meretrix verbirgt ihren Liebhaber hinter der Tür. Erſt als dieſer nach einem ziemlich langen Dialoge (in Hollands Neudruck beinahe eine ganze Seite) in Sicherheit gebracht iſt, kommt Mercator mit Bouſet auf der H.B. an, und Bouſet ſagt, ſcheinbar überraſcht: „Siet dar kompt aw Fraw her.“ Dieſe Szenenfolge iſt nur unter der Vorausſetzung der Teilung des Bühnenfeldes möglich.

c) Von einer Ehebrecherin.

Auch hier ſtellt die V.B. einen neutralen Platz oder eine Straße, die H.B. den beſtimmten Platz vor dem Hauſe vor. Würden wir nur dieſes eine Drama haben, ſo könnten wir daraus allerdings nicht die Trennung der Bühnenfelder beweiſen, da ein organiſches Ineinandergreifen der Szenen oder Gleichzeitigkeit, welche zwei getrennte Felder notwendig machen würde, in dieſem Drama nicht wie in den beiden anderen ſtatthat. Hier können wir uns jedoch auf die Analogie verlaſſen, und die einzelnen Szenen ordnen ſich ſo zwanglos in das Schema der Doppelbühne ein, daß ſchon dieſe Zwangloſigkeit unſere Annahme unterſtützen muß. Im erſten Akt iſt die Bühne ganz neutral, der Ort, wo die drei Szenen ſpielen, ganz bedeutungslos; V.B. und H.B. ſind nicht unterſchieden, ſo wie auch bei den E.K. ſo oft an Stelle der beiden Bühnenfelder ein einziges neutrales trat. Der zweite Akt ſpielt auf der V.B. Der Ehemann trifft den jungen Pamphilus und zeigt ihm das „Haus mit dem Löwen,“ d. h. ſein eigenes Haus auf der H.B. Die Szenen zwiſchen dem Ehemann und der Frau ſpielen auf der H.B., wohin nach Pamphilus' Weggang der Mann ſich begeben hat. Ebenſo ſpielen auf der H.B. die traditionellen Liebesſzenen. Der dritte Akt ſpielt wieder auf der V.B.; der Nachbar Adrian warnt den Ehemann vor ſeinem Weibe, Pamphilus erzählt ihm ſein nächtliches

Abenteuer. Der Schluß des Aktes bringt die zweite Liebesszene zwischen der Frau und Pamphilus auf der H.B. Der vierte Akt spielt unmittelbar anschließend auf der H.B. weiter; zum Schluß erscheint Pamphilus wieder auf der V.B., entschlossen, in der nächsten Nacht zum dritten Male das Abenteuer zu wagen. Der fünfte Akt entspricht in der Szenenfolge genau dem dritten, Im sechsten Akte endlich spielen wieder die Szenen der Eheleute, die Wahnsinnsszene des Mannes und der reuevolle Selbstmord der Frau auf der H.B., auf der V.B. dagegen die Szenen, in denen Pamphilus auftritt und sich entschließt, der unheimlichen Stadt mit ihren gefährlichen Abenteuern den Rücken zu kehren.

d) Von einem Wirte und drei Wandergesellen.

Hier ist die Trennung der Bühnenfelder wieder deutlich. Die V.B. ist neutral; die H.B. stellt das Wirtshaus dar, und zwar nicht einen Innenraum, sondern den Platz vor dem Wirtshaus, auf dem Tische und Stühle aufgestellt sind, so daß sich Wirtshausszenen und Gelage hier abspielen können, und der doch auch wieder als freie Straße gelten kann. Es scheint hiernach, als habe H.J. das Prinzip der Terenz-Bühne, Innenräume zu vermeiden und alle Vorgänge auf die Straße zu verlegen, durchgeführt; es ist dies jedoch hier nur durch die Anlage des Stückes bedingt, und wir werden fernerhin sehen, daß H.J. Interieurszenen durchaus nicht zu umgehen sucht. Die Szene in unserem Drama erinnert lebhaft an den zweiten und dritten Akt in der Komödie vom „verlorenen Sohn" bei den E.K. Auf der V.B. spielen die für das Stück ganz bedeutungslosen Auftritte zwischen Bouset und den Bauern, in denen die komische Idee rettungslos zu Tode gehetzt wird, sodann die Szenen, in denen die drei Zechpreller nach gelungener List auftreten und gegen den Wirt einen neuen Anschlag schmieden. Die Szenen im Wirtshaus sind der H.B. zuzuweisen. Deutlich geht die Verteilung der Bühnenfelder hervor aus dem Ende des ersten und dem unmittelbar anschließenden zweiten Akte. In I, 4 begrüßt der Wirt die drei Gesellen auf der H.B. und komplimentiert sie ins Haus hinein. Unterdessen treten auf der V.B. die drei Bauern auf, zu denen Bouset kommt, um Einkäufe zu machen. Das gelingt ihm jedoch nicht, da er sich mit den Bauern in ihren verschiedenen Dialekten nicht verständigen kann. Die Bauern gehen einer nach dem anderen in hellem Zorn weg, Bouset bleibt allein. Auf der

H.B. kommt der Wirt wieder heraus: „Ich muß hie warten, bis das meine Geſte, So geſtern zu mir kommen, Hinwegk wollen, Damit ſie mir nicht entwackern, Ehe dann ſie mich bezahlen.“ Damit iſt zugleich motiviert, daß die Handlung auf dem Platz vor dem Wirtshauſe weitergeht, ſo daß dann zwanglos der gerade vorübergehende Richter zugezogen werden kann, um den Streit zu ſchlichten. Auf der V.B. ſieht Johann Bouſet den Wirt herauskommen: „Aber dorth kompt myn Herr, Ick ſal nun tho Huis gahn.“ Er geht nach der H.B. zu; unterdeſſen kommen die drei Geſellen aus dem Hauſe heraus. Auf der H.B. finden ſich jetzt der Wirt, Bouſet und die Gäſte zuſammen. Hier ſchließt in unmittelbarer Folge ohne Pauſe die erſte Szene des nächſten Aktes an.

e) Von einem Wirte oder Gaſtgeber.

Dieſes Drama erfordert genau dieſelbe Szenerie wie das eben beſprochene: V.B. neutrale Straße, H.B. Platz vor dem Wirtshaus, mit Tiſch und Stühlen. In der erſten Szene erſcheint Bouſet in lächerlichem Aufzuge auf der V.B. Nachdem er das Publikum genug zum Lachen gereizt hat, will er weggehen: „Wel, ick gha hyr ſuken myn Here, und lathe mey hyr beſpotten, Und dar kompt min Here her, Ick ſal wachten, beth dat hey hyr kompt.“ Der Wirt tritt alſo auf der H.B. auf, und Bouſet will ihn auf der V.B. erwarten. Der Wirt hält einen langen Monolog, in dem er ſeine ſchurkiſche Geſinnung unverhüllt hervortreten läßt; Bouſet auf der V.B. gloſſiert ihn in humorvoll treffender Weiſe. Allmählich iſt der Wirt bis auf die V.B. gekommen; hier findet er Bouſet und befiehlt ihm, verſchiedene Einkäufe zu machen. Er ſelbſt geht wieder nach der H.B. und von da ins Haus; auf der V.B. ſpielen ſich die Szenen zwiſchen Bouſet und den Bauern in derſelben Weiſe ab wie in dem Stücke von dem Wirt und den Wandergeſellen.

§ 18. Die einzelnen Dramen des Herzogs. Zweite Gruppe: Die übrigen Dramen.

Bei den ſechs weiteren Dramen des H.J. liegen die Verhältniſſe nicht ſo einfach wie in der Gruppe der Wirtshaus- und Ehebruchsdramen. In dem Drama vom Edelmann iſt die äußere Technik der

Bühne ſchwer zu erkennen, und es bleibt vollkommen unſerem Ermeſſen überlaſſen, ob wir das Stück einer einfachen Neutralbühne zuweiſen oder ebenfalls auf V.B. und H.B. verteilen wollen. Nach der Analogie der übrigen Dramen können wir jedoch, wie bei der Tragödie von der Ehebrecherin, auch in dieſem Drama eine neutrale V.B. und eine den Platz vor dem Kloſter vorſtellende H.B. annehmen, ohne dem Stücke Zwang anzutun.

Die übrigen Dramen erfordern eine genauere Betrachtung.

a) Von der Suſanna.

Dieſes Drama iſt in zwei Bearbeitungen erhalten, von denen die ſpätere, weſentlich verkürzte, mancherlei abweichende Bühnenverhältniſſe aufweiſt. Wenn auch, wie Pilger nachgewieſen hat, dieſes Stück eine ſkrupelloſe Bearbeitung von Friſchlins „Suſanna" iſt, ſo dürfen wir doch nicht mit Goedeke ſagen, „daß bei dieſem Stücke das Gerede von engliſchem Einfluß zuſchanden wird"[a]; H.J. ſchrieb ſeine „Suſanna" ebenſogut für Sackevilles Bühne wie all ſeine anderen Dramen, und das zeigt ſich gar wohl im Aufbau und in der Aufeinanderfolge der Szenen. In dem erſten Suſannendrama ſpielt der erſte Akt, der uns Suſannas glückliches Familienleben und die Ungerechtigkeit der beiden alten Richter zeigt, ganz auf der neutralen Bühne. Die Schwierigkeit beginnt im zweiten Akt. Wir müſſen uns Suſannas Garten auf der H.B. vorſtellen. Hier treffen ſich die beiden Richter, die der Suſanna nachſtellen. Sie verbergen ſich beide hinter Bäumen, ſo daß ſie erſt nach geraumer Zeit einander gewahr werden. Dann verabreden ſie ihren ſchändlichen Plan, Suſanna zu überfallen. Dieſe tritt in der zweiten Szene mit ihren Mägden auf. Sie kommt aus ihrem Hauſe, denn Midian, der eine Richter, ſagt zum anderen: „Siehe dort die Thür im Hauſe gehet ſchon auff, ſie wird fürwar kommen." Wenn wir annehmen, daß die H.B. vollſtändig von dem Garten eingenommen iſt, ſo kann das Auftreten der Suſanna nicht auf der H.B. erfolgen, denn dem Wortlaut des Textes nach ſpricht Suſanna nach ihrem Kommen auf der Bühne erſt die Abſicht aus, in den Garten zu gehen. Sie ſagt: „ich wil in den Garten gehen und mich mit kaltem Waſſer abwaſchen." Darauf ihre Magd Judith: „Fraw ſeidt jhr denn willens noch in den Garten zu gehen?" Und

[a]) Grundriß II, S. 520.

Suſanna wiederum: „kom du mit mir in garten“ [a]). Dann erſt gehen die Frauen dahin, und Judith fragt: „Bey welchem Teiche wollet ihr euch waſchen?“ Suſanna: „Bey dieſem da wir ſtehen.“ Die Schwierigkeit dieſer Szene würde gelöſt ſein, wenn wir uns den Garten auf der V.B. und den Platz vor dem Hauſe der Suſanna auf der H.B. denken könnten. Das geht jedoch nicht an, erſtens weil es dem Prinzip widerſtrebt, daß die V.B. eine neutrale Szene darſtellt, zweitens weil der Garten ſchon wegen der notwendigen Dekoration und ſzeniſchen Ausſtattung (Bäume und Teich) der H.B. zugewieſen werden muß. Wir ſind alſo gezwungen, entweder die H.B. in zwei Standorte (Garten und Platz vor dem Hauſe) zu teilen oder Suſannas Auftreten in dieſer Szene auf der V.B. ſtattfinden zu laſſen. Das letztere ſcheint mir wahrſcheinlicher zu ſein. Nun erhebt ſich jedoch die Frage, wo die Tür unterzubringen iſt, aus der die beiden Richter die Suſanna heraustreten ſehen. Dieſe Frage iſt nur durch Vergleich der „Suſanna“ mit den anderen Dramen zu löſen. Mehrfach wird bei H.J. das „Loſament“ irgendeiner Perſon genannt. In „Buhler und Buhlerin“ geht Pamphilus in ſein Loſament (Holland, S. 221); im Drama vom „Edelmann“ will Prodigus in ſeinem Loſament warten (Holland, S. 482); in den noch zu beſprechenden Dramen kommt im „ungeratenen Sohn“ Nero aus ſeinem Loſament heraus (Holland, S. 358); im „Vincentius Ladislaus“ iſt das Loſament des Ritters ebenfalls genannt (Holland, S. 510). Aus dem „ungeratenen Sohn“ werden wir mit Deutlichkeit ſehen, wo wir das Loſament unterbringen müſſen, nämlich an dem einen Seitenausgang an der Grenzlinie von V.B. und H.B., wie dieſe Ausgänge ſchon die Bühne der E.K. aufweiſt. Dieſes Loſament iſt hier das Haus der Suſanna [b]). Hier kommt ſie heraus, ſpielt zu-

---

[a]) Holland, S. 57.

[b]) Auf andere Weiſe könnte man die Bühnenverteilung der „Suſanna“ erklären, wenn man die Unterredung zwiſchen Suſanna und Judith auf die Oberbühne verlegt. Dann würde man, wenn man in der Rückwand zwei Türen annimmt, die eine als die Tür zu Suſannas Hauſe, die andere als das Gartentor anſehen dürfen. Dieſe Annahme iſt jedoch aus zwei Gründen unwahrſcheinlich: erſtens ſteht ihr die Analogie des Dramas vom „ungeratenen Sohn“ entgegen (vgl. unten S. 99), und zweitens widerſpricht dem der Wortlaut des Textes. Suſanna ſchickt ihre Magd Sara ins Haus zurück und befiehlt der anderen Magd Judith, ihr in den Garten zu folgen:

Suſ.: Kom du mit mir in garten.

Jud.: Was euch geliebet.

nächſt auf der V.B. und geht dann auf die H.B. über. Die Tür läßt ſie durch die Magd, die auf demſelben Wege wieder ins Haus zurückgeht, abſchließen. Als ſie dann von den beiden Alten im Garten überfallen wird, flieht Suſanna durch die Tür an der Rückwand der Bühne, die die „hintere Gartentür" vorſtellt: „Ich wil mich auff die flucht geben und lauffen durch die hinter Thür, das ich dadurch ins Haus komme, Denn hiedurch ſein die, ſo mir nachſtellen, in den Garten kommen"[a]). Wir erfahren hier zugleich, wie die beiden Richter in den Garten gekommen ſind, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß wir auch hier zwei Türen in der Rückwand anzunehmen haben und Simeon durch die eine, Midian durch die andere Türe aufgetreten iſt. An der durch die Magd abgeſchloſſenen Tür des Loſaments klopfen nun die beiden Richter die Dienerſchaft heraus und bezichtigen die Suſanna des Ehebruchs.

An dieſer Erklärung der Szenerie erregt es immerhin Bedenken, daß die naheliegende Annahme, daß die Bühnenrückwand das Haus der Suſanna vorſtelle, ausgeſchloſſen wird. Indeſſen iſt ſie doch die einzige, durch die die Schwierigkeit gehoben werden kann. In der zweiten Faſſung der „Suſanna" liegen die Bühnenverhältniſſe weſentlich einfacher. Hier fällt die Szene der Suſanna vor dem Garten weg, ſie tritt ſofort im Garten auf; es liegt alſo hier kein Hinderungsgrund vor, die Rückwand als das Haus der Suſanna zu be-

---

Suſ.: Was iſt es gleichwohl ein luſtig ding umb einen ſchönen Garten .... Sein wir hie auch alleine Judith? [In Hollands Ausgabe ſind dieſe Worte der Sara zugewieſen, was natürlich nur ein Druckfehler iſt.]

Jud.: Ich vernehme hie niemants ....

Suſ.: Das were gut, denn ich wolte nicht gerne, das mich jemandts Nacket ſehen ſolte.

Jud.: Bey welchem Teiche wollet jhr euch waſchen?

Suſ.: Bey dieſem da wir ſtehen?

uſf.

Während dieſes Geſpräches muß alſo Suſanna allmählich bis zum Garten, d. h. auf die H.B., gelangt ſein. Wenn ſie hierbei von der Oberbühne auf die H.B. übergehen müßte, ſo würde H.J. wohl die Anweiſung zugefügt haben: „gehen abe, kommen alsbald wieder", oder eine ähnliche, wie ſie ſich häufig ſonſt finden. Da nicht davon die Rede iſt, daß Suſanna vor ihrem Eintritt in den Garten die Bühne verläßt (vgl. die entſprechende Szene im 7. Akt des „Titus Andronicus", oben S. 74), müſſen wir annehmen, daß der ganze Vorgang auf dem unteren Bühnenfelde ſpielt.

[a]) Holland, S. 67.

trachten[a]). In der ersten Fassung kommen wir jedoch mit dieser Erklärung nicht aus.

Der Schluß des zweiten Aktes spielt auf der V.B. Ebenso der ganze dritte Akt. Währenddem wird das Szenenbild der H.B. geändert und der Gerichtsplatz mit Tischen, Bänken und dem Richterstuhl hergestellt und durch Schranken abgeschlossen. Von einem Zwischenvorhang, der während dieser szenischen Maßnahmen die H.B. verschlossen hätte, ist in den Bühnenanweisungen nicht die Rede, und wir müssen ihn für H.J. ebenso wie für die Dramen der E.K. ablehnen. Für die ausgedehnte Richterszene im vierten Akte sind beide Bühnenfelder notwendig: das Gericht auf der H.B., die Korona auf der V.B. Hier auf der V.B. nimmt Susanna nach ihrer Verurteilung von ihren Angehörigen Abschied. Als sie eben zum Tode abgeführt werden soll, erscheint Daniel als Retter in der Not, und die Gerichtsszene wiederholt sich: auf der H.B. Daniel, die Richter, die beiden Alten usw., auf der V.B. die Korona des Publikums, darunter die unvermeidlichen Bauern und Johan Clant mit ihren draftischen Glossen. Die beiden Sünder werden überführt, verurteilt und auf der V.B. gesteinigt. In der zweiten Fassung der „Susanna" steht noch die Bemerkung: „Die Toten werden abgetragen." Der fünfte Akt spielt, wie der erste, auf dem neutralen Bühnenfelde.

b) Vincentius Ladislaus.

In diesem Drama haben wir zunächst die bekannte Wirtshausszenerie: V.B. neutral, H.B. der Platz vor dem Wirtshause „Zur Krone". In diesem Rahmen spielt sich der erste bis dritte Akt in der bekannten Weise ab: auf der V.B. die Szenen der Kammerjunker, die sich von Vincentius' Anwesenheit bei Hofe einen besonderen Spaß versprechen und ihn deshalb einladen wollen, auf der H.B. die Szenen des aufgeblasenen Renommisten mit dem Wirte und die groteske Gebetszene. Im vierten Akt wird Vincentius auf der H.B. zu Hofe geladen. Er geht hinein, um sich umzuziehen. Auf der V.B. erscheint der herzogliche Hofstaat in Erwartung des seltenen Gastes. Der Kammerjunker Adrian kommt von der H.B. her und meldet dessen Ankunft. Der Herzog und sein Gefolge gehen hinein; der Marschall bleibt allein auf der V.B. zurück und sieht Vincentius über die H.B. herankommen: „Dort kommt er gleich

[a]) Holland, S. 178.

her, ich muß zu meinem Herrn gehen.“ Mit dieſen Worten verläßt er die Bühne. Die nächſte Szene (die erſte des unmittelbar anſchließenden fünften Aktes) ſpielt auf der V.B., wo Vincentius jetzt angekommen iſt; der Herzog kommt ihm mit dem Gefolge entgegen und begrüßt ihn. Hier entſpinnt ſich die ergötzliche Unterhaltung mit den Aufſchneidereien des würdigen Vorgängers Münchhauſens und den treffenden Antworten des Narren. Währenddem wird auf der H.B. der Tiſch gedeckt. Die H.B., vorher der Platz vor dem Wirtshaus, ſtellt jetzt den Speiſeſaal im herzoglichen Schloß vor. Ein Zwiſchenvorhang iſt nach der Anweiſung: „Inmittelſt ſie alſo reden, wird der Tiſch gedeckt,“ ausgeſchloſſen. Während des Eſſens auf der H.B. ſetzt Vincentius ſeine Lügenerzählungen fort und verliebt ſich außerdem in eine der Hofdamen, die über ſein närriſches Gebaren gelacht hatte. Am Schluß der Szene heißt es: „Die Tafel wird aufgehoben,“ was wohl nicht in unſerer modernen Bedeutung, ſondern buchſtäblich zu verſtehen iſt. Die Geſellſchaft begibt ſich wieder nach vorn, und auf der frei gewordenen H.B. wird gefochten, muſiziert und getanzt, wobei ſich Vincentius ſelbſt mit ſeinen Fecht- und Springkünſten, ſeine Muſikanten, die er hat herbeikommen laſſen, und die ſich mit der Kapelle des Herzogs in einen Wettbewerb einlaſſen, mit ihren muſikaliſchen Leiſtungen gründlich lächerlich machen. Wir können hier entſprechend der Vermutung, die wir bei der Bühne der E.K. ausſprachen, annehmen, daß die Kapelle des Herzogs auf dem Balkon der H.B., d. h. auf der Oberbühne, placiert iſt, während die des Vincentius auf der H.B. auftritt. Dann verabſchiedet der Herzog ſeinen Gaſt und verläßt die Bühne; bald darauf auch Vincentius. Im ſechſten Akt wird der Scherz weiter getrieben. Die erſte Szene ſpielt zwiſchen dem Herzog und ſeiner Gemahlin auf der V.B.; in der zweiten Szene tritt auf der V.B. Adrian auf, im Begriff, den Vincentius abzuholen. Hier trifft er ihn und führt ihn mit nach der H.B., wo ihnen der Herzog entgegenkommt. Adrian muß den Vincentius auf der V.B. treffen, da die H.B. nicht mehr den Platz vor dem Wirtshaus vorſtellt und daher die Wiederholung der entſprechenden Szene im vierten Akte unmöglich iſt. Nachdem nun — auf der H.B. — Vincentius wieder einige ſeiner prahleriſchen Geſchichten zum beſten gegeben hat, nötigt ihn der Herzog in ſein Zimmer. Hierdurch wird die H.B. wieder frei. Die Anweiſung ſchreibt vor: „Inmittelſt wird muſicieret.“ Hier können wir uns das Orcheſter

wiederum nirgends anders als auf der Oberbühne denken. Diese Musikeinlage füllt die stumme Szene auf der H.B. aus, die nun vor den Augen des Publikums vor sich geht: „Das Bette wird zugerichtet, bey demselben ist Johan Bouset beschefftig, und Director des ganzen Werks“ [a]). Wir sehen also, wie auch diese Szene einen Zwischenvorhang ausschließt, und wie die szenisch notwendigen Vorbereitungen als organischer Bestandteil der Handlung in das Stück hineingezogen und sogar zu komischen Effekten benutzt werden. Dann wird Vincentius feierlich hereingeführt. Der einfältige Prahler glaubt, daß ihm ein Brautbett zugerichtet worden sei; das Bett aber hat keinen Boden, und darunter steht ein großer Kübel voll Wasser. Die List gelingt vollständig, und der Gefoppte wird unter schallendem Gelächter mit faulen Eiern beworfen und hinausgejagt.

c) Der ungeratene Sohn.

Dieses Drama bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten. Mit absoluter Sicherheit läßt sich die Verteilung der Szenen auf die einzelnen Bühnenfelder überhaupt nicht durchführen. Ohne daher eine in den Einzelheiten abweichende Ansicht a priori abzulehnen, tragen wir hier diejenige Interpretation vor, die unseres Erachtens die größte Wahrscheinlichkeit für sich hat. Manches ist überhaupt mit einem non liquet zu beantworten. Eine Besonderheit, die wir sonst weder bei den E.K. noch bei H.J. wiederfinden, ist in diesem Drama das Vorhandensein zweier Standorte auf der H.B. Es müssen hier der Garten und der Wald untergebracht werden. Daß die H.B. nicht in ihrer ganzen Ausdehnung abwechselnd den Wald und den Garten vorstellt, erhellt aus der letzten Szene, wo beide Standorte gleichzeitig gebraucht werden.

Außerdem tritt hier der Ausnahmefall ein, daß Tische und Bänke auf der V.B. aufgestellt werden, ohne daß aber dadurch die Örtlichkeit, die die V.B. vorstellen soll, irgendwie näher bestimmt würde. Im ersten Akte tritt der Herzog Severus mit seinen Räten auf und befiehlt: „Lasset Stüle und Bäncke herbringen.“ Auf der H.B. kann diese Szene nicht stattfinden, da wir diese für die obengenannten Örtlichkeiten in Anspruch nehmen müssen. Wir haben es hier eben mit der seltenen Erscheinung zu tun, daß auf der V.B.

[a]) Holland, S. 553.

dekorative Maßnahmen getroffen werden, ähnlich wie bei der Errichtung des Galgens in der „Esther“ und die Aufpflanzung der beiden Bäume im „Fortunat“. Das Herschaffen der Stühle wird durch die Worte des Herzogs als organisch zum Stück gehörig charakterisiert und wird dadurch minder auffällig. Die Stühle bleiben auf der V.B. während des ganzen Dramas. Im ersten Akt hält der Herzog Rat über die Zukunft seiner Söhne; Nero soll wegen seiner Unbotmäßigkeit außer Landes geschickt werden; der Verräter Garrulus belauscht die Beratung und hinterbringt es dem Nero: alles auf der V.B. Zu Beginn des zweiten Aktes tritt der Herzog wieder auf, setzt sich (die Stühle stehen noch da) und läßt seine Söhne rufen. Probus erscheint, Nero nicht. Fidelis will ihn zum Kommen bewegen: „gehet abe, Inmittelst begegnet jhm Nero“. Es folgt ein kurzer Wortwechsel zwischen beiden; schließlich bequemt sich Nero dazu, vor seinem Vater zu erscheinen. Ob dieser Wortwechsel auf der H.B. stattfindet oder unmittelbar vor der Tür von Neros Losament (das später im Stücke erwähnt wird), geht aus der Stelle nicht mit Sicherheit hervor. Auf der V.B. spielt nun die Szene zwischen dem Vater und den Söhnen, in der sich Neros wilder Trotz im grellsten Lichte zeigt. Die darauf folgende Beratung des Herzogs mit seinen Getreuen belauscht wieder der Verräter Garrulus. Im dritten Akt tritt Nero zunächst mit Garrulus auf der V.B. auf und „gehet abe ins Holtz, gehet auff und nieder stillschweigend, entlich siehet er kommen Hypocritam und Seditiosum“. Diese beiden treten auf der V.B. auf und „gehen eine Weile auf und nieder“; kurzer Dialog der beiden. Währenddem setzt Nero auf der H.B. seinen Monolog fort: er will die beiden für seine Rachepläne gegen Vater und Bruder gebrauchen. Sie sehen den Nero auf der H.B. auf und nieder gehen und treten zu ihm. Jetzt folgt die oben (S. 87) bereits angeführte Szene, aus der die Trennung der Bühnenfelder mit Evidenz hervorgeht: Seditiosus und Hypocrita gehen ab, Nero „gehet aus dem Holtze, und kompt wider auff die Brücken“. Hier trifft er den Fidelis, heuchelt Reue über seinen Trotz und will dem Vater Abbitte tun. Im vierten Akt erscheint Severus wieder mit seinen Räten auf der V.B., wo die Stühle und Bänke vom zweiten Akte her immer noch stehen geblieben sind. Fidelis holt den Nero zu der Versöhnungsszene ab. Er „klopfft an Neros Losament“; Nero kommt heraus, tritt vor seinen Vater hin und fällt ihm zu Füßen. Wo ist dieses Losament Neros zu denken?

Die Bezeichnung haben wir bei H.J. schon mehrfach gefunden (vgl. oben S. 93); daß es nicht eine der Türen in der Rückwand sein kann, wird uns die nächste Szene unseres Dramas zeigen; wir haben es in der Besprechung der „Susanna" mit dem Hause des Jojakim identifiziert und es an dem einen der beiden Seitenausgänge untergebracht. Die vorliegende Stelle gibt uns hierin recht, denn es ist höchst unwahrscheinlich, daß Fidelis erst durch den Garten resp. das Holz auf der H.B. geht, um zu Neros Losament zu gelangen. Die nächsten Szenen bringen uns die Bestätigung. Zunächst treten auf der V.B. Seditiosus und Hypocrita auf, dann Nero. Das Morden soll beginnen. Hypocrita gibt dem Nero den entsetzlichen Rat, das Herz eines Kindes zu verzehren, um so blutdürstig zu werden, daß er vor keinem Morde mehr zurückschreckt. Nero will hierzu seinen unehelichen Sohn opfern. Er „gehet ins Losament, und wil den Jungen holen". Hypocrita und Seditiosus gehen ab; Nero kommt mit seinem Sohne aus dem Losament. Der Junge trägt eine Flasche und einen Kohlentopf; sie gehen über die V.B. nach dem Holze zu. Eine steigende Angst befällt das Kind, während sie dahingehen. Auf der H.B. angekommen, verübt Nero das scheußliche Verbrechen, in dessen peinlicher Ausmalung sich der Verfasser nicht genug tun kann. Szenisch ist diese Stelle jedoch für uns insofern interessant, als sie uns den Beweis gibt, daß das Losament unmöglich auf der H.B. sein kann. Nachdem die Untat geschehen ist, heißt es im Text: „Er gehet abe und spricht: ‚Nun deucht mich, ich sey so keck, Wann mich der Teuffel begegnete, ich wolte mich an jhn machen. Ich wil nun hingehen, und vernhemen, Ob mein Vater heute wil in den Garten gehen, Damit ich mich darauff auch könne gefast machen.' Gehet abe." Das erste „gehet abe" bezieht sich auf das Verlassen der H.B., das zweite erst auf das Verlassen der Bühne überhaupt; Nero geht in sein Losament zurück. In der nächsten Szene treten im Garten, also auf der bis jetzt noch nicht benutzten Seite der H.B., Severus und sein Enkel Innocens auf, legen sich unter einem Baume nieder und schlafen ein. Auf der V.B. erscheinen Nero und Fidelis; hier erfährt Nero, daß sein Vater in den Garten gegangen sei. „Er gehet abe", d. h. er verläßt die Bühne und geht in sein Losament. Ebenso geht Fidelis ab mit der Motivierung, daß er mit einem Freunde eine Verabredung habe. In der nächsten Szene kommt Nero wieder, „hat eine Barte in der Hand, gehet in den

Garten". Er kommt alſo jedenfalls wieder aus ſeinem Loſament und geht ſodann gleich nach dem Garten, d. h. der H.B., wo ſein Vater und Neffe ſchlafend liegen. Hier ermordet er die beiden, ruft darauf ſeine Mutter herbei und ermordet dieſe ebenfalls. Der fünfte Akt beginnt auf der V.B. Neros Bruder Probus und die drei Räte des Herzogs treten auf, bange Ahnungen und ſchwere Träume haben ſie erſchreckt. Probus will in den Garten gehen und findet hier die Ermordeten. Entſetzt ruft er die Räte herbei, und auch Nero kommt und legt große Betrübnis an den Tag. Sie gehen ab, die Toten werden abgetragen. Auf der V.B. folgt eine kurze Szene zwiſchen Seditioſus und Hypocrita. In der nächſten Szene arbeiten wieder beide Bühnenfelder ineinander. Auf der V.B. tritt Nero auf. Er hat den Arzt Empiricus in das Holz beſtellt, um ſich von ihm ein Gift zu beſchaffen. Er „gehet abe", d. h. wiederum nicht von der Bühne überhaupt, ſondern von der V.B. nach der H.B. Hier, im Holz, iſt inzwiſchen der Medicus aufgetreten, „er gehet im Holtz auff und nieder". Ein kurzer Monolog geht dem des Nero parallel. Endlich ſieht er den Nero kommen und geht ihm entgegen. Beide gehen wieder „ins Holtz hinein", d. h. nach dem Hintergrunde der Bühne zu, und gehen durch eine der Hintertüren ab. Auf der V.B. erſcheint Probus. Er möchte ſein Weib, das unmittelbar vor der Entbindung ſteht, zu einem Spaziergang im Garten veranlaſſen. Nero ſoll ſeine Bitte unterſtützen. Der erſcheint wie gerufen; Probus holt ſein Weib heraus (aus dem Seiteneingang gegenüber von Neros Loſament); ſie gehen alle drei in den Garten, und Pudica, die Gemahlin des Probus, ißt dort einen Apfel, den Nero, ehe er ihn der Frau überreicht, mit dem Gifte des Medikus beſtreicht. Das Gift tut augenblicklich ſeine Wirkung; Probus führt ſeine Gemahlin ſterbend hinaus. Der ſechſte Akt ſchließt unmittelbar an. Nero und ſeine beiden Helfershelfer beraten, wie ſie auch Probus beſeitigen können. Sodann tritt auf der V.B. Probus auf, verzweifelt über das Unglück, das ihn betroffen hat. Nero tritt zu ihm, geht mit ihm ins Holz, Hypocrita und Seditioſus kommen herbei; die drei überfallen Probus, ermorden ihn und gehen ab. Im Holze finden die drei alten Räte des Herzogs den Ermordeten; in dem Augenblick kommt Nero wieder herbei, beſchuldigt ohne weiteres die drei des Mordes und läßt ſie abführen und ohne Verhör hinrichten. Jetzt ſind alle Unſchuldigen beſeitigt, und es beginnt das Strafgericht an den Schuldigen. Zuerſt an dem

Verräter Garrulus. Der tritt, von Gewiſſensqualen gepeinigt, auf der V.B. auf und ſchneidet ſich mit eigener Hand die Zunge ab. Nero kommt mit den beiden Mitverſchworenen und dem Arzt herbei, ſieht ihn liegen und läßt ihn fortſchaffen. Sodann wird ein wildes Gelage veranſtaltet. Nero befiehlt dem Diener: „Junge, las die Tafel decken, und eſſen und trinken aufftragen, Und las die Muſicanten auch auffwarten.“ Hierauf lautet die Anweiſung: „Die Tafel wird gedecket, Inmittelſt gehet er abe.“ Mitten in der Orgie, die jetzt gefeiert wird, ſteigen plötzlich aus den Schüſſeln die Häupter der hingerichteten Ratsherren empor. Entſetzt flüchtet Nero in ſein Loſament, die anderen „gehen auch alle abe“.

Man könnte im Hinblick auf die Stühle und Bänke, die im erſten und zweiten Akt auf der V.B. waren, auch jetzt das Gelage hierher verlegen. Da jedoch der Effekt mit der Erſcheinung der drei Köpfe nur mit Hilfe der Verſenkung möglich iſt, müſſen wir uns dieſe Szene auf der H.B. denken[a]), und zwar am beſten auf dem freien Platze zwiſchen den beiden Standorten Wald und Garten, während Muſik dazu von der Oberbühne herab ertönt. Dieſe Stelle zerſtört auch die letzte Möglichkeit für die Annahme einer erhöhten H.B. In IV, 6 (S. 368) fanden wir die Anweiſung „gehet abe“ in verſchiedener Bedeutung; einmal als Übergang von der H.B. auf die V.B., ſodann als Verlaſſen der Bühne überhaupt. „Abe“ kann nun ſowohl „weg“ als „herunter“ bedeuten, und es wäre nicht ausgeſchloſſen, das „geht abe“ an der Stelle, wo es den Übergang von der H.B. auf die V.B. bedeutet, dahin zu interpretieren: „er gehet von der H.B. herunter auf die V.B.“. Die ſcheinbar erhöhte H.B. in „Jemand und Niemand“ (vgl. oben S. 70) würde dieſer Erklärung nur entgegenkommen. Im „Ungeratenen Sohn“ ſpielt nun VI, 8 auf der V.B. Nero tritt hier mit den ſchurkiſchen Räten auf. Am Schluß heißt es, wie oben bemerkt: „Nero gehet abe.“ In der nächſten, der Gelageſzene,

---

[a]) Wir ſtellen uns dieſe Szene ähnlich vor, wie Paul Heyſe am Schluſſe ſeines „Merlin“ die Darſtellung der Salome-Tragödie des unglücklichen Georg beſchreibt: der Tiſch ſteht mitten über der Verſenkung und iſt bis auf den Boden verhängt. Er hat in der Mitte ein Loch, durch das ein Menſchenkopf durchgeht, und über dem Loch auf dem Tiſche ſteht eine Schüſſel ohne Boden. So ſteigt der Darſteller aus der Verſenkung auf und ſteckt den Kopf bis an den Hals durch das Loch, ſo daß der Zuſchauer das Haupt aus der Schüſſel aufſteigen zu ſehen glaubt.

nennt H.J. zu Beginn als handelnde Perſonen wiederum „Nero, und ſeine vorberürten Rhäte“. Nero fordert die anderen zum Sitzen auf, und das Gelage beginnt. Dieſe Szene findet, wie wir oben ſahen, auf der H.B. ſtatt. Aus dieſer Anordnung der Szenen folgt, daß das „gehet abe“ am Schluß der achten Szene nicht das Verlaſſen der Bühne überhaupt, ſondern den Übergang von der V.B. auf die H.B. bedeutet. Somit kann auch in den Fällen, wo es ſich nur um den Wechſel des Bühnenfeldes handelt, von einem „Hinabſteigen“ nicht die Rede ſein. Wenn es dann am Schluß des Gelages heißt: „Nero leufft in ſeine Cammer, die andern gehen auch alle abe“, und ebendieſe anderen, d. h. Seditioſus, Hypocrita und der Medikus, in der folgenden Szene zitternd und bebend auf der V.B. erſcheinen, ſo iſt es klar, daß hier das „gehet abe“ wieder wie in IV, 6 den Übergang von der H.B. auf die V.B. bedeutet; aber es kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen, daß wir es hier nicht mit einer erhöhten H.B. zu tun haben. Während des kurzen Monologs der drei Schurken auf der V.B., ſo müſſen wir annehmen, werden Tiſch und Stühle des Gelages von der H.B. entfernt. Darauf gehen ſie zuſammen ins Holz, alſo wieder auf die H.B.; Seditioſus und Hypocrita geraten hier in Streit und bringen ſich gegenſeitig um. Der Medikus wird von Reue gepackt und tötet ſich ebenfalls durch Gift. Nur Nero iſt noch übrig. Auch ihn peinigt das Gewiſſen. Zunächſt erſcheint er auf der V.B., die Angſt treibt ihn jedoch von hier fort. „Er gehet abe und legt ſich in den Garten nieder zuſchlaffen.“ Die Geiſter der von ihm Ermordeten peinigen ihn und laſſen ihn keine Ruhe finden. „Er gehet abe in den Waldt“, d. h. nach der anderen Seite der H.B.; aber auch hier erſcheinen ihm die Geiſter. Er will ſich ſelbſt den Tod geben, aber der Dolch in der Hand zerbricht, der Strick am Baume zerreißt, und das Gift fällt auf die Erde, als er es zum Munde führen will. Schließlich kommen die Teufel und ſchleppen ihn mit greulichem Geſchrei von dannen, jedenfalls in die Verſenkung. Ein Epilog, auf der V.B. geſprochen, beſchließt das Schauerdrama.

d) Der Fleiſchhauer.

Das Drama vom „Fleiſchhauer“ iſt ein höchſt unglückliches Machwerk und macht in ſeiner Hilfloſigkeit einen geradezu kindlichen Eindruck. H.J. hat es nicht zum Druck gegeben und hat einige Szenen daraus ſpäter in anderen Dramen verwertet, nament-

lich die Szenen des Bauern und des Johan Conget, die in dem Drama vom „Wirt oder Gaſtgeber“ z. T. wörtlich wiederkehren. Die von Holland abgedruckte Handſchrift bedeutet nur einen allerdings mit großer Sorgfalt ausgeführten Entwurf, der aber doch als ſolcher an manchen Stellen kenntlich iſt und deshalb nicht als endgültige Faſſung beurteilt werden darf. Wenn es am Schluß des vierten Aktes, als die Bauern den diebiſchen Metzger mit dem geſtohlenen Gute unter einem Baume finden, heißt: „NB. es ſpiht auch mitt zornwortten ein jeder auff ſeinen ſpich[a]) den dieb an“ [b]), ſo kann es nach der Vorliebe des Verfaſſers für derbe Volksſzenen nicht in ſeiner Abſicht gelegen haben, ſich dieſen ſicherlich ſehr draſtiſchen Auftritt entgehen zu laſſen und die Ausführung dem Improviſationstalent der Schauſpieler anheimzuſtellen. Bei den E.K., deren Texte in der Sammlung von 1620 notoriſch flüchtig und unzuverläſſig redigiert ſind, finden ſich ſolche Stellen öfters, bei H.J. nie. Wir dürfen deshalb dem „Fleiſchhauer“ für unſere Unterſuchung keinen allzuhohen Wert beimeſſen. Nichtsdeſtoweniger finden wir doch die Technik der geteilten Bühne wieder. Im zweiten Akt ſteht der Metzger auf der H.B. in ſeiner Marktbude. Der Bauer Hans tritt an ihn heran und beginnt mit ihm zu handeln. Währenddem ſind zwei andere Bauern auf der V.B. aufgetreten, die ebenfalls Einkäufe machen wollen. Sie ſehen Hans von der Metzgerbude her auf ſie zukommen: „Der Man der da gehet kompt von dem Scharren her, kom wir wollen zu jhm gehen und jhn anſprechen“ [c]). Ebenſo im dritten Akt: Der Großvogt tritt auf der V.B. auf, hört den Zank der Bauernweiber auf der H.B. und miſcht ſich beſänftigend ein. Die Bäuerinnen gehen ab; der Vogt kauft ein Kalbsviertel vom Metzger und läßt es ſich durch denſelben nach Hauſe bringen. Auf der V.B. kommen die drei Bauern wieder; der Vogt kommt ihnen von der Fleiſchbank her entgegen. Die Bauern klagen ihm ihr Leid und beſchweren ſich über die maßlos teueren Preiſe des Fleiſchhauers; der Vogt läßt ſchließlich die Bauern ſtehen, und dieſe gehen nach einigem Schimpfen und Fluchen ebenfalls ab. Zum Schluß wird dem Metzger wegen ſeiner fortgeſetzten Betrügereien der ganze Vorrat weggenommen und ſein

[a]) D. h. auf ſeine Art und Weiſe zu reden, in ſeinem Dialekt; = engliſch to ſpeak; ahd. ſpëchan.

[b]) Holland, S. 789.

[c]) ibid. S. 758.

Verkaufsſtand geſchloſſen. Der vierte Akt beginnt auf der V.B.; der vertriebene Fleiſcher wird zum Dieb und ſtiehlt den Bauern nacheinander ihr Hab und Gut. Die Bauern treten auf und wollen den Dieb verfolgen. Nun kommt eine merkwürdige Bühnenanweiſung: „Sie ſchleichen alle ſacht fort der Dieb licht under einem baume und hatt das geſtolene Zeug alle bey ſich werd gebunden ins gefengnis gefurt und ein jeder krigt das ſeine wieder.“ Es ſcheint klar, daß dies auf der H.B. vor ſich geht. Hier war im zweiten und dritten Akte die Fleiſchbank aufgeſtellt, jetzt iſt unvermittelt von einem Baume die Rede, unter dem der Dieb liegt. Das ſcheint allerdings auf einen Zwiſchenvorhang zu deuten, der hier im nötigen Moment aufgezogen wird und den Baum mit dem Dieb ſichtbar werden läßt. Ich möchte jedoch dieſe Stelle nicht als Beweis gelten laſſen. Bisher fanden wir den Zwiſchenvorhang bei H.J. nirgends, und im „Vincentius Ladislaus“ war er ſogar direkt ausgeſchloſſen. Sollte dieſes handſchriftliche Drama allein eine Ausnahme ſein? Unmittelbar auf unſere Stelle folgt im Texte die oben angeführte Bemerkung: „es ſpiht . . . . ein jeder . . . . den dieb an.“ Ich glaube, daß hier in der Handſchrift eine größere Reihe von Szenen der ſpäteren Ausführung vorbehalten blieb und einſtweilen durch die Anmerkung erſetzt wurde. Daß hiernach die Stelle nicht zum Beweiſe des Zwiſchenvorhangs herangezogen werden darf, ſteht außer Zweifel. Der fünfte Akt, die Verurteilung des Diebes, erfordert, wie der erſte, ein neutrales Bühnenfeld.

Wir erhalten hiernach von der Bühne des H.J. dasſelbe Bild, wie es ſich uns bei der Betrachtung der Dramen von 1620 darbot. Das ebene Bühnenfeld zerfällt in eine dekorationsloſe V.B. mit durchaus neutralem Charakter und in eine mit ſzeniſcher Ausſtattung verſehene, einen beſtimmten Ort darſtellende H.B. Namentlich die Ausführungen des § 13 finden durch die Reſultate der Unterſuchung ihre volle Beſtätigung. Die H.B. wird durch zwei Seitengänge begrenzt; an der Grenzlinie von V.B. und H.B. münden ſie in zwei Türen aus, deren eine als Loſament für eine beſtimmte Perſon dienen kann. Außerdem befinden ſich eine oder wahrſcheinlicher zwei Türen in der Rückwand der Bühne. Die Oberbühne ſpielt als Aktionsfeld eine ſehr geringe Rolle und dient faſt ausſchließlich als Orcheſter. Unter der Oberbühne befindet ſich ein

Raum, der als Garderobe und als Aufenthaltsort für die Schauſpieler während der Pauſen dient. Auch die Verſenkung iſt vorhanden. Sie iſt, wie bei den E.K., auf der H.B. angebracht; in der „Suſanna" dient ſie als Teich, im „Ungeratenen Sohn" wirft Nero in das „Loch" auf der Bühne den Leichnam ſeines ermordeten Sohnes; aus der Verſenkung ſtiegen wohl auch die Geiſter auf. Auch alle Folgen, die ſich aus dieſer Geſtalt der Bühne für die innere Struktur der Stücke ergeben, finden ſich bei H.J. wie bei den E.K. wieder. Wir ſehen dieſelbe verworrene Raum- und Zeitvorſtellung, die wir bei den E.K. als charakteriſtiſch empfanden (vgl. S. 60). Überall wird von der V.B. aus die H.B. beobachtet, auch wenn es gar nicht in der Natur der Szene liegt, daß eine derartige Beobachtung möglich iſt.

§ 19. Die Ausſtattung der Bühne.

Auch die Ausgeſtaltung der Bühne in den Einzelheiten der Dekoration und des Inventars entſpricht ganz der engliſchen Bühne in Deutſchland. Die H.B. iſt mit Teppichen ausgeſchlagen. Hinter dieſen Teppichen verbirgt ſich im „Ungeratenen Sohn" der Verräter Garrulus. Die Gruppe der Wirtshaus- und Ehebruchsdramen ſcheint geradezu auf eine ganz beſtimmte, den Komödianten zur Verfügung ſtehende Dekoration zugeſchnitten zu ſein. Die einfachſten ſind neben dem Drama vom „Edelmann" die Ehebruchsdramen, die überhaupt kein Bühneninventar erfordern. In den Wirtshausdramen ſteht auf der H.B. ein Tiſch und einige Stühle; ebenſo in den erſten Akten des „Vincentius Ladislaus". Die übrigen Dramen erfordern während des Stückes ſzeniſche Veränderungen. In der „Suſanna" ſtellt die H.B. zuerſt den Garten, dann den Gerichtsplatz dar. Für die Gartenſzenen ſind die Bäume nötig, die in dem Drama eine Rolle ſpielen; ebenſo müſſen auf der H.B. Bäume ſtehen im „Ungeratenen Sohn" und im „Fleiſchhauer". Bei der Teilung der H.B. im „Ungeratenen Sohn" braucht die Verſchiedenheit der Standorte lediglich durch die an den Seiten angebrachten Bäume und den dazwiſchen befindlichen freien Platz, auf dem im 6. Akte das Gelage des Nero ſtattfindet, angedeutet zu ſein.

Dieſe wenigen Dekorations- und Inventarſtücke bleiben entweder von Anfang an während des ganzen Stückes auf der Bühne, oder ſie werden, wo es ſich um ſzeniſche Veränderungen handelt, während des Stückes hereingebracht und wieder weggeſchafft. Der Verfaſſer liebt es, das durch die Darſteller ſelbſt beſorgen zu laſſen (ſo im „Vincentius Ladislaus" das Zurichten der Tafel und des Brautbettes); jedoch wird es auch, wenn es nicht anders möglich iſt, unbekümmert um die auf der V.B. ſpielenden Vorgänge von Theaterdienern beſorgt (ſo die ſzeniſchen Veränderungen im „Vincentius Ladislaus", im „Fleiſchhauer" uſw.). Solche Szenen ſind durchaus nicht als Beweis eines Zwiſchenvorhangs zu faſſen. Einmal, im „Ungeratenen Sohn", wird, wie ſchon erwähnt, das Prinzip der Dekorationsloſigkeit der V.B. durchbrochen und Tiſch und Stühle hier aufgeſtellt. Auch bei den E.K. kommen jedoch, wie wir ſahen, derartige Ausnahmen vor.

Wir finden ſomit alle weſentlichen Züge der Bühne der E.K. bei H.J. wieder. Der Herzog ſchrieb für Sackevilles Truppe und ſomit auch für ſeine Bühne und für ſeinen Kunſtſtil. Nicht nur im „Johan Bouſet" des Herzog, den er dem Prinzipal ſeiner Komödianten auf den Leib ſchrieb, und den dieſer durch ſeine Wanderzüge in ganz Deutſchland bekannt machte, ſondern in der ganzen dramatiſchen Produktion, die er uns aus den Jahren 1593 und 1594 hinterlaſſen hat, dürfen wir ein vollgültiges Dokument der Bühnenkunſt der E.K. ſehen, und dürfen nach den Reſultaten der bisherigen Unterſuchung für den weiteren Fortgang derſelben, nämlich für die Betrachtung der Darſtellungskunſt der E.K., ſeine Dramen als gleichwertige, ja wegen ihrer früheren Entſtehung und des authentiſchen Charakters der überlieferten Texte als in erſter Linie in Betracht kommende Quellen neben die Dramen des Jahres 1620 ſetzen.

D. Die Darſtellung.

§ 20. Allgemeines. Pracht der Koſtüme und Naturalismus der Darſtellung.

So wichtig auch die äußeren Bühnenverhältniſſe ſind, um von der Bühnenkunſt ein vollſtändiges Bild zu gewinnen, ſo iſt es doch

die Bühne allein nicht, in der uns das Neue, das uns die E.K. brachten, entgegentritt. Die Bühne war dem an das primitive Schulmeiſter- und Handwerkerdrama gewöhnten deutſchen Komödienbeſucher etwas ganz Untergeordnetes, ſo daß ihm die grundſätzlich neuen Prinzipien zunächſt gar nicht zum Bewußtſein kamen. Daher iſt auch H.J. der einzige deutſche Dramendichter, der die engliſche Bühne bewußt und in vollem Umfange übernahm. Einen viel unmittelbareren Eindruck als dieſe ſekundären Dinge machten die Schauſpieler ſelbſt mit ihrer neuen Kunſt, mit der ſie alle bisherigen Traditionen umſtürzten.

Es ergibt ſich naturgemäß die Einteilung unſeres Stoffes in die Betrachtung der äußeren Perſon der Schauſpieler und ihrer darſtelleriſchen Qualitäten, wozu als Drittes noch die außerhalb der Individualität der Darſteller liegenden ſzeniſchen Effekte treten. Zunächſt iſt es das Koſtüm, wodurch die E.K. ein bisher nie dageweſenes Intereſſe erregten. So einfach die Bühnenverhältniſſe waren, ſo reich und farbenprächtig, zum mindeſten originell erſcheinen die Koſtüme der Darſteller. Die Koſtenrechnungen, von denen oben (S. 56 f.) mehrere angeführt ſind, beziehen ſich zum großen Teil auf Auslagen für die Koſtümierung. Unter den Mitgliedern der Greenſchen Truppe in Dresden, die anläßlich der Vermählungsfeier der Prinzeſſin Sophie 1627 in Torgau ſpielt, wird ein Kleiderbewahrer ausdrücklich genannt[a]). Beſonderen Glanz entfaltete, wie ſchon erwähnt, der Prinzipal Spencer mit ſeiner Truppe; ſtanden ihm doch die reichſten Mittel zu Gebote. Wenn er es ſchon wagen durfte, in Berlin eine Forderung von 1000 Talern an die Hofkaſſe geltend zu machen (ein nicht ganz ſauberes Finanzmanöver, das ihn ſeine Stellung koſtete), ſo iſt das bereits ein Beweis dafür, mit welchen Mitteln er arbeitete. Die Koſtümpracht der E.K. wurde geradezu ſprichwörtlich. In der Magdeburger Geldklage" von Johannes Olorinus Variscus, dem Umdichter der „Ehebrecherin" des H.J., heißt es S. 472: „Da müſſen die Kragen mit Perlen beſetzet werden, unnd wird ein ſolcher Pracht geſehen, daß ſie einhergehen, wie die Engliſchen Comödianten in Theatro"[b]). Es iſt wohl auch kein Zufall, daß Sackville, als er ſich von der Bühne zurückzog, gerade das Gewerbe eines Seidenhändlers ergriff. Müſſen wir demnach bei den größeren Truppen

---

[a]) Herz, a. a. O. S. 81.

[b]) Ethnographia mundi, Pars IV: Geldtklage. Magdeburg 1614.

eine anſehnliche Kleiderpracht annehmen, ſo iſt es anderſeits kein Zweifel, daß die kleineren, namenloſen Komödianten, die allenthalben auftauchen, um bald wieder ſpurlos zu verſchwinden, wie der armſelige Schlucker, der in Braunſchweig für eine ausgefallene Vorſtellung einen Taler Entſchädigung erhielt, mit kümmerlichem Flitter und Schaumgold ihr Elend verdeckten.

Zogen die E.K. ſchon durch ihre äußere Erſcheinung das Intereſſe auf ſich, ſo lag die Hauptſtärke ihrer Wirkung natürlich in der Art und Weiſe der Darſtellung. Hier knüpft für gewöhnlich das harte Urteil an, mit dem die Literaturgeſchichte die E.K. von jeher abgetan hat, und wir müſſen uns damit ein für allemal auseinanderſetzen. Was ſie zur Darſtellung brachten, das darf uns hier nicht berühren; uns geht nur an, wie ſie es darſtellten. Brachten ſie ſchon das Gräßliche und Gemeine auf die Bühne, ſo lebten ſie ſich doch ſelbſt völlig hinein, ſchöpften den Inhalt völlig aus. Die alten Dilettanten betrachteten ſich lediglich als Interpreten des Wortes; der engliſche Berufskomödiant geſtaltet ſelbſtändig ſeine Rolle. In den Prologen der Dramen des Hans Sachs kehrt immer die ſtehende Redensart wieder:

ein Tragedi zu recedirn,
in teutſcher Sprach zu eloquirn,

eine Formel, die noch Jakob Ayrer von ſeinem Vorgänger übernommen hat. Wenn Hans Sachs auf die Bühne trat und den Jupiter darſtellte, ſo blieb er dabei doch ſtets Hans Sachs, der die ihm zugefallene Rolle herſagte; Erſcheinungen wie der junge Perſchla, der die Zuſchauer durch ſein Spiel zu Tränen rührte, ſind eben doch ſchon durch die beſondere Erwähnung als Ausnahmen gekennzeichnet und nur als Vorahnung künftiger Kunſt zu betrachten. Bei der Schulkomödie kam es des deklamatoriſch-pädagogiſchen Charakters wegen noch weniger darauf an, bei dem Zuhörer dramatiſche Illuſionen zu erwecken. Auf dieſen Gegenſatz zielt ja auch Shakeſpeare im „Hamlet“ in den Reden an die Schauſpieler, und mimiſch-parodiſtiſch in den Rüpelſzenen des „Sommernachtstraums“. Der engliſche Komödiant aber, der den Titus Andronicus darſtellte, ging in dieſer Rolle vollſtändig auf; der Schauſpieler in Sackevilles Truppe, der den Nero des H.J. ſpielte, war für den Zuſchauer wirklich das blutrünſtige Scheuſal, das Mord auf Mord häuft und zuletzt von den Teufeln geholt wird. Um dieſen Erfolg zu erzielen, bedarf es in allererſter Linie eines bis dahin unbekannten Natura-

lismus der Darstellung. Dieser Naturalismus wird somit bei den E.K. das Hauptprinzip ihrer Darstellungskunst. Der künstlerische Kern dieser Art und Weise der Kunstübung, der die E.K. selbst weit überlebte und bis in die Gegenwart fortdauert, ist die Erhebung der Darstellung zu einer selbständigen Kunst. Die E.K. sind die Schöpfer unserer Schauspielkunst gewesen, und hierin liegt ihr Verdienst und ihre bleibende Bedeutung.

Aus der Reihe der Personen, die als selbständige Typen in den Dramen der E.K. und des H.J. immer wiederkehren, ragen zwei hervor, die ihrer Eigentümlichkeiten wegen vor allen anderen eine besondere Betrachtung erfordern: die komische Figur und der Teufel.

§ 21. Die komische Figur.

Das komische Element war bei den E.K. dasjenige, was auf die Menge die meiste Anziehungskraft ausübte. Der Führer der Truppe war der Darsteller der komischen Rollen: Sackeville-Bouset, Spencer-Stockfisch, Reinold-Pickelhering; auch Green spielte in späteren Jahren „gar fürtrefflich und ergetzlich" die Rolle der lustigen Person[a]). Das komische Element ist vertreten entweder in der zum Stück unmittelbar gehörenden komischen Figur, oder in einer ausgebildeten komischen Nebenhandlung, oder in einem selbständigen, mit dem eigentlichen Drama gar nicht oder nur ganz äußerlich verbundenen Zwischenspiele. Die älteste und echteste Erscheinung ist die einzelne komische Figur, der meist tölpelhafte, bisweilen pfiffige, immer unanständige Narr, der in der Rolle des Dieners auftritt und seit den Salbenkrämerszenen der Mysterien eine internationale Figur geworden ist[b]). In der Form, wie er bei den E.K. auftritt, ist er eine allerdings unendlich rohe Abart des shakespeareschen Narrentypus. Bei H.J. tritt er in seiner echtesten Gestalt auf. Die komische Nebenhandlung des Dieners und der Dienerin, die wir in den späteren Dramen der E.K. („Jude von Venedig") sowie im Liebeskampf („Mantalor") finden, ist nicht eng-

[a]) Vgl. Herz, a. a. O. S. 25.

[b]) Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, S. 19 f.

liſchen, ſondern italieniſchen Urſprungs. Sie hielt ſich auf der deutſchen Bühne am längſten und abſorbierte die Komik der E.K. Veredelt vom Hauche der wahren Dichtkunſt tritt ſie uns entgegen in Leſſings „Minna von Barnhelm“ in den Geſtalten des Werner und der Franziska. Der dritte Zweig der Komik, die ſelbſtändigen Zwiſchenſpiele, wurde von den E.K. am meiſten ausgebildet. Sie findet ihren Niederſchlag in den Sing- und Zwiſchenſpielen, „die nach Belieben können zwiſchen den Comedien agiret werden“. Wo ſie mit mehr oder weniger Geſchick mit der Haupthandlung in einem gewiſſen Zuſammenhang gebracht ſind, ſind ſie in den Texten mit überliefert („Eſther“, „Jemand und Niemand“) oder nur angedeutet („Fortunatus“: „hier agirt Pickelhering“). Wie ſie mit der Zeit immer wichtiger wurden, ſieht man am beſten an dem Drama von „Jemand und Niemand“, wo die Zwiſchenhandlung dem ganzen Stück den Namen gegeben hat. Im engliſchen Original dieſes Stückes nimmt ſie etwa ein Drittel, in der Grazer Faſſung von 1607 die Hälfte, in der Faſſung von 1620 annähernd zwei Drittel des ganzen Textes ein. In den komiſchen Zwiſchenſpielen konnte der Narr ſeine ganze Unflätigkeit entfalten, und den roheſten Inſtinkten der Menge entgegenkommend, ſich nach Belieben im Schmutze wälzen. Bisweilen gingen die Komödianten hierin ſo weit, daß ihnen die Spielerlaubnis entzogen wurde. In Elbing wird ihnen 1605 das Weiterſpielen unterſagt, „in Anmerkung, daß ſie geſtern in der Comödie ſchandbare ſachen fürgebracht“; in Frankfurt dürfen 1606 Machim und Reeve nicht ſpielen „wegen der Zodden und läppigtem Gezeng“ [a]). Demgegenüber hebt in demſelben Jahre in Frankfurt Browne, um ſich den Rat günſtig zu ſtimmen, hervor, „daß bis dahin noch kein Menſch durch ſein und ſeiner Geſellen ſpil geärgert ſei“ [b]).

Oft erſcheinen die drei verſchiedenen Arten der Komik in einem Stücke miteinander verbunden und laſſen dadurch intereſſante Rückſchlüſſe auf die Entſtehung der Dramen zu. In der „Eſther“ iſt das Zwiſchenſpiel des Pickelherings Hans Knapkäſe zunächſt ganz ſelbſtändig und führt im Gegenſatz zu der nebelhaften orientaliſchen Vergangenheit der Haupthandlung mit derben realiſtiſchen Strichen die unmittelbarſte Gegenwart vor; nur durch die parodiſtiſche Gegen-

---

[a]) Goedeke II, S. 530 Nr. 62 u. 65.
[b]) ibid. S. 531 Nr. 67.

handlung zu dem Befehl des Königs, daß die Frauen in Zukunft allenthalben ihren Männern gehorsam sein sollen, ist die Beziehung zu der Haupthandlung hergestellt. Derselbe Hans aber erscheint in seiner Zimmermanns- und Henkerrolle im 3. und 4. Akte als Vertreter einer grotesken Komik in der Haupthandlung selbst; zum Schluß endlich wird dadurch, daß der Streit zwischen Hans und seiner Frau im Zwischenspiel durch den König Ahasverus geschlichtet wird, eben dieses selbständige Zwischenspiel zur Nebenhandlung erhoben. Besonders begegnen wir dieser Erscheinung im Liebeskampf. Im „König Mantalor" ist die komische Nebenhandlung zwischen Schambitasche und Rosina ganz nach dem Schema der italienischen Komödie gestaltet; plötzlich, nachdem der König die beiden verheiratet hat, erscheint Schambitasche in der Rolle des einfältigen, von seiner Frau hintergangenen Narren unter Verwendung verschiedener herkömmlicher Clownmotive der E.K. Die Verbindung mit der Haupthandlung ist zunächst noch gewaltsam genug aufrechterhalten und schließlich ganz fallen gelassen. Man sieht eben, wie die Dramen des Liebeskampfes von einem ganz konfusen Skribenten aus allen möglichen Vorlagen zusammengestoppelt und zusammengestohlen sind.

Über die äußere Erscheinung der komischen Figur sind wir am besten unterrichtet durch Marx Mangoldts Schilderung der Frankfurter Messe in seinem Gedicht „Marckschiffs Nachen" vom Jahre 1597[a]), in dem er eine Schilderung der Sackevilleschen Truppe gibt. Nach dieser Beschreibung sind drei Typen zu unterscheiden: Jan (Johan Bouset), der einfältige Tölpel; Wursthänsel, der Schlaukopf, und der Springer, der eigentliche Clown. Jan zeichnet sich aus durch ungeheuer weite Schuhe und ebensolche Beinkleider mit einem großen Latz, der oft zu recht obszönen Späßen Anlaß gibt. Die Kleidung wird vervollständigt durch eine Narrenjacke und einen gewaltigen Schlapphut, den er beständig in der Hand dreht und zu wunderlichen Figuren formt. Sein Gesicht ist durch Schminke und Bemalung entstellt, „daß er keim Menschen gleich mehr sicht". Er gleicht demnach in seiner äußeren Erscheinung durchaus den heutigen Cirkusclowns und den Exzentriks im Variété. Dieser Sackevillesche Typus ist bei den E.K. ganz allgemein geworden; Sackeville hatte

---

[a]) Abgedr. bei Creizenach, Englische Komödianten, Anhang I; Goedeke II, S. 526/27 Nr. 18 u. 19; Herz, a. a. O. S. 34 ff. und öfter.

ihn jedenfalls schon in der allerersten Zeit seines Auftretens ausgebildet, als er noch mit Browne zusammen eine Truppe leitete. Der Pickelhering, der aus dem Browne-Greenschen Ensemble stammt, trägt im wesentlichen seine Züge. Diese Verschmelzung des Jan- und Pickelheringtypus zeigt ein Einblattdruck aus dem Jahre 1621. Es ist dies ein politisches Pamphlet, welches Pickelhering mit Äxten und Beilen beladen darstellt, die er an die calvinistischen Bilderstürmer in Prag verkaufen will. Er ist abgebildet in eng anliegender Jacke mit großen Kugelknöpfen, ungeheuer weiten Schuhen und einem breiten Barett. Das Bild ist unterschrieben: „Englischer Pickelhering, jetzo vornehmer Eysenhändler mit Äxt, Beil, Barten gen Prage Jubilirende". Interessant ist das handschriftlich beigefügte Gedicht, in dem die Verse:

Ich handle nicht, wie andre Narren
Mit teuren welschen seidnen Waaren

sich offenbar auf Sackeville beziehen[a]). Als der französische und italienische Einfluß dem englischen zur Seite trat, verschmolz die Gestalt des Pickelhering mit dem französischeu Jean Potage (Schambitasche, Hans Supp) und dem italienischen Arlequin und Scaramutza. Ein Flugblatt aus dem Jahre 1632 stellt Jean Potage dar in kurzer Jacke, langen weiten Beinkleidern, breitkrämpigem Hut und kurzem Mantel, an der Seite ein hölzernes Schwert[b]). Auf einem anderen politischen Pamphlet aus der Mitte des 17. Jhs. erscheinen beide Gestalten, der englische und der französische Narr, nebeneinander. Es ist im „Gespräch zwischen dem Englischen Bickelhäring und Frantzösischen Schanpetasen über das schändliche Hinrichten Königl. Majestät in Engeland, Schottland und Irrland". Jean Potage trägt hier eine kurze lose Jacke, lange und sehr weite Hosen, einen breitkrämpigen Hut und einen kleinen Mantel, der von einer Schulter herabhängt; in der Hand hält er ein hölzernes Schwert. Pickelhering dagegen hat einen Hut wie ein Tirolerhut, aber zweimal so hoch und mit zwei langen Hahnenfedern geschmückt. Er trägt eine kurze engsitzende Jacke mit großen Knöpfen, eine

---

[a]) Das Bild ist reproduziert bei Könnecke, S. 171. Das Gedicht bei Creizenach, Englische Komödianten, S. CIII.

[b]) Über die lustige Person vgl. Creizenach, Englische Komödianten, S. XCIII bis CVIII. Daselbst ist ausführlich über die Namen Bouset und Pickelhering gehandelt. Vgl. ferner: Fachkatalog der Wiener Ausstellung für Musik und Theater 1892, Nr. 172 u. 173.

ungeheuer breite Halskrauſe, kurze, aber weite Hoſen und niedrige Schuhe, ein kurzes Schwert vervollſtändigt ſeinen Anzug[a]). Man ſieht, wie die charakteriſtiſchen Eigenheiten mit geringen Modifikationen immer wiederkehren.

Unterſchieden von dem Jan iſt der Wurſthänſel, deſſen äußeres Ausſehen nicht näher beſchrieben iſt. Schon der Name deutet darauf hin, daß in dieſer Figur die alte deutſche Tradition der luſtigen Perſon, ſoweit ſie die E.K. übernahmen, weiterlebt. Weil dieſe Figur dem deutſchen Publikum bekannt ſein mußte, verzichtet Mangoldt auf ſeine nähere Schilderung. Wir müſſen ihn uns denken als den luſtigen, übermütigen, ſtets über der Situation ſtehenden Narren, als einen Abkömmling des Eulenſpiegel und des Markolf der alten deutſchen Volksdichtung. Der alte Hanswurſt hat die aus England eingeführten komiſchen Typen überlebt.

Der dritte von Mangoldt ausführlich beſchriebene Typus iſt der Springer. Es iſt der Träger des akrobatiſchen Elements bei den E.K. Der Springer der heſſiſchen Truppe war es jedenfalls, der in Schmalkalden in Merkerts Hof die Wand hinauflief[b]). Der Springer trägt ſeiner Tätigkeit gemäß nach Mangoldts Beſchreibung enge Hoſen, Trikots,

> welche mit Fleiß ſo zugericht,
> daß man was zwiſchen Beinen ſicht,
> darnach etwan pflegen zu ſchawen
> glüſtige Weiber und Jungfrawen.

Alſo auch hier wurde die Gelegenheit nicht verſäumt, an die niedrigſten ſexuellen Inſtinkte zu appellieren.

Dergeſtalt präſentiert ſich die komiſche Figur in ihren drei Grundtypen des paſſiven und aktiven Narren und des Springers. Wir ſehen ſchon aus der äußeren Erſcheinung, namentlich aber an dem Vorhandenſein einer Figur wie des Wurſthänſel, daß die luſtige Perſon an ſich durchaus keine Neuſchöpfung der E.K. iſt, daß wir vielmehr hierbei internationales Gemeingut vor uns haben, und werden das bei den einzelnen komiſchen Effekten beſtätigt finden. Alle Züge des Pickelhering ſind im altdeutſchen Drama, beſonders im Bauer des Faſtnachtsſpiels, vorgebildet. Neu iſt bei den E.K. eigentlich nur die Bedeutung, die die luſtige Perſon im Rahmen des

[a]) So iſt das Bild beſchrieben von Loffelt im Shakeſpeare-Jahrbuch IV, S. 379 ff. Zitiert nach Creizenach, Engliſche Komödianten, S. CI—CII.

[b]) Vgl. oben S. 37.

Stückes erhält. In einer Beziehung sind die E.K. sogar ärmer als das ältere deutsche Drama: es fehlt ihnen der gemütvolle, philosophische Narr, der unter der Maske der Torheit tiefe Weisheit verbirgt, der Jeckle des Hans Sachs in seiner „Esther". Shakespeare hat allerdings auch diese Gestalt; die rohen Wandertruppen in Deutschland jedoch konnten sie nicht brauchen. „Tiefsinniger und gemütvoller Humor war nicht ihre Sache," sagt Creizenach[a]).

Wollen wir nun in seinen einzelnen Zügen ein Bild von der Tätigkeit des Narren bekommen, so ist das Kostüm von der Darstellung gar nicht zu trennen. Beide Faktoren wirken in innigem Vereine zusammen, um die beabsichtigte komische Wirkung zu erzielen. Wir müssen zwei Entwicklungsstufen unterscheiden. An Mangoldts Bericht über Sackevilles Truppe sehen wir, daß zwischen dem aktiven und passiven Narren noch ein scharfer Unterschied bestand. Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1597 und charakterisiert uns somit die Zeit, die durch die Dramen des H.J. vertreten ist. Zwanzig Jahre später, im Pickelheringstypus, sind der passive und aktive Narr in eine Person zusammengeflossen. H.J. vertritt also die erste, die Sammlung von 1620 die zweite Stufe der Entwicklung.

Das Grundprinzip für die Darstellung ist bei den E.K. und damit auch bei H.J. ein auf die Spitze getriebener Naturalismus. Bei der Darstellung der komischen Figur tritt jedoch daneben noch ein anderes Prinzip auf, nämlich das Prinzip der Übertreibung. Der Narr muß lächerlich erscheinen um jeden Preis, sowohl in seiner passiven wie in seiner aktiven Funktion, er muß grotesk sein bis an die Grenze des Erlaubten; darum müssen alle seine charakteristischen Eigenschaften auch besonders unterstrichen werden. Unter diesem Gesichtspunkte muß sein Spiel verstanden werden.

Der Narr bei Heinrich Julius.

In den Dramen des Herzogs tritt uns der Typus des englischen Narren am reinsten entgegen. Er erscheint fast ausschließlich als der passive Narr, der einfältige Tölpel, und gehört stets organisch in das Stück; nie ist er in einem selbständigen Zwischenspiel tätig, und nur einmal, in der „Susanna", wo sich der Narr von der Magd einen Korb holt, findet sich ein schwacher Ansatz zu einer Nebenhandlung. Seine Rolle ist die des halbnärrischen Dieners. Als

---

[a]) Schauspiele der Englischen Komödianten, S. CVIII.

ſolcher tritt er in allen Stücken auf, mit Ausnahme des Dramas vom „Ungeratenen Sohn", in dem er überhaupt fehlt. Sein Name iſt meiſt Johan Bouſet oder Bouſchet; Johan Clant heißt er in der erſten Faſſung der „Suſanna", Johan Conget im „Fleiſchhauer". In allen dieſen Dramen iſt ſein Auftreten ganz ſtereotyp; nur im „Vincentius Ladislaus" fällt er aus der Rolle des einfältigen Dieners heraus. Er heißt auch hier in dem von Holland ſeiner Aufgabe zugrunde gelegten Drucke Johan Bonſet; in einem Magdeburger Druck iſt ſein Name Johan Panſer, ebenſo in Herlicius' Umdichtung, der dieſer Magdeburger Druck zugrunde liegt. Hiermit wird Robertſons Annahme, daß der Name Panſer, der bei Ayrer vorkommt, eine Entſtellung des Namens Spencer ſei, hinfällig[a]; Ayrer hat dieſen Namen ebenſo wie ſeinen Jahn Poſſet von Sackeville übernommen. An originaler Komik iſt der Narr des Herzogs äußerſt arm; ſeine Witze ſind meiſt recht lahm und werden ſtets durch unendliche Wiederholungen zu Tode gehetzt.

Der erſte und überall wiederkehrende komiſche Effekt liegt in dem Koſtüm. Dieſes iſt bei H.J., da es ganz traditionell und allgemein bekannt war, nirgends ausführlich beſchrieben; nur einmal, in der „Ehebrecherin", iſt die Hahnenfeder auf dem Hute erwähnt[b], die uns aus der bildlichen Darſtellung des Pickelhering bekannt iſt (vgl. oben S. 112) — ein weiterer Beweis für die Verwandtſchaft des Johan Bouſet des Herzogs mit dem ſpäteren komiſchen Typus in Greens Truppe. Zu dieſem Koſtüm kommt die komiſche Grimaſſe. Das Geſicht iſt bemalt und zu einer widerlichen Fratze entſtellt. Hierdurch allein erregt er ſchon das Lachen der Zuſchauer. Und nun fängt er an zu reden; ein ſinnloſes Gefaſel unter lächerlichem Gebaren und Geſichterſchneiden. Er redet ad ſpectatores, wundert ſich, daß die Leute über ihn lachen, und ruft dadurch nur noch mehr Gelächter hervor. Erhöht wird die Komik ſeiner Rede durch den niederdeutſchen, mit engliſchen und holländiſchen Brocken durchſetzten Dialekt. „Ick bin ein Engliſch Mann, Ick en ſou dat dudſch ſprake niet wal verſtahn," ſagt er im Drama von der „Ehebrecherin"[c]. Das gebrochene Deutſch des Narren hat ſeine beſondere Bedeutung. Wie aus der Nachricht über die E.K. in Münſter 1601 hervorgeht,

---

[a]) Robertſon, Zur Kritik Jakob Ayrers (Leipzig 1892), S. 50 f.
[b]) Holland, S. 404.
[c]) Ibid. S. 411.

ſpielten die Truppen im erſten Dezennium ihres Aufenthalts in Deutſchland, ſolange ſie die deutſche Sprache noch nicht völlig beherrſchten, in engliſcher Sprache[a]); nur der Narr ſprach, ſo gut oder ſchlecht es ging, Deutſch, und das Publikum mag an ſeinen Sprachſchnitzern eine immer neue Freude gehabt haben. Es liegt nahe, daß auf dieſe Weiſe der Narr bald aus der Not eine Tugend machte, und als H.J. für Sackeville ſeine Stücke ſchrieb, behielt er den dankbaren Effekt bei. Charakteriſtiſch für die ganze Art des Johan Bouſet iſt ſeine Eingangsſzene im Drama vom „Wirt oder Gaſtgeber", die deshalb hier Platz finden möge:

Johan Bouſet: Godt geffe aw einen guden dach, Secht mey doch, wor mach min Here ſin .... Hebbe ghy hem niet geſien? Och ſecht myt doch, Ick ſoude ſüſt undank by hem verdienen, (Schweiget ein wenig ſtille.) Syt gy denn doeff? Dat ghy niet höret, wat ick ſegge. (Rufft gar laut.) Hört eins, ick ſal awt noch einmal ſeggen, Ick frage, Efft ghy niet geſien hebbet minen Heer, dat Gaſtgefer, den da wonet an dat Marckt, in dat grote Huis, ende bauen ſin Döhr ſteith ein vergülden Louw, (Schweiget abermal ein wenig ſtille.) Dat aw die Pocken in aw Ribbens fahre, Möget ghy mey denn niet antwerden, Ghy möget vor war wol lachen, Et ſal mey niet lacherlick ſin, Wel, wat ſal dat ſyn, dat ghy ſo lachet. (Beſiehet ſich hin und wieder) Hebb ick wat an mey, darom ghy ſo lachet? Ghy möget aw beſchyten, Als ghy ſo lachen wilt, ſal ick miner wege gahn. (Im weggehen ſpricht er:) Wel, ick gha hyr ſuken min Here, und lathe mey hyr beſpotten, Und dar kompt min Here her Ick ſal wachten, beth dat hey hyr kompt[b]).

Die Rede ad ſpectatores iſt auch ſonſt bei H.J. ein beliebtes komiſches Motiv. Der Narr bittet die Zuſchauer, ihn nicht zu verraten, als er Waſſer in den Wein gießt[c]). Unter lautem Gelächter und lächerlichen Grimaſſen erzählt er den Zuſchauern noch einmal, was ſie ſchon geſehen haben, und berichtet ausführlich, wie der törichte Ehemann betrogen worden iſt. So wiederholt in dem Drama „von einem Weibe" S. 276:

Ha ha ha, dat moth ik lachen .... Jeſus welk ein Sott is min Here, ha ha ha .... Potz Velthen, Min Here kompt mit ſin Fraw, Ghy motet by Lyffe niet ſeggen, dat ick ſiner ſo gelacht hebb;

---

[a]) Goedeke II, S. 528 Nr. 36. Auch Browne ſpielte in der erſten Zeit in engliſcher Sprache. Vgl. Herz, S. 11.

[b]) Holland, S. 447.

[c]) ibid. S. 466.

ähnlich S. 287:

> Jeſus, Jeſus, welck ein Hanenrey is min Here, welck ein bedrechlich ende liſtick Hure is mynes Heren Frouw .... welck ein arm Joſep is min Here, ha ha ha. Anerſt potz Delthen, dar komt min Here, ſeggt by Lyſe niet, warom ick gelacht hebb;

desgleichen S. 292:

> Ha ha ha, dat moth ick lachen. Glöfe ick doch niet, ſolang die welt geſtanden hebb, dat een ſolck arm Hanenrey, ende ſo een groite Hure gelevet hefft .... Is dat niet een Joſep, Ha, ha, ha.

Ähnlich in dem Drama von der Ehebrecherin, S. 423:

> Ha, ha, ha, O mey ick hebbe gelacht, dat mey de buick wehe doith.

Die Erzählung iſt überall von fortwährendem Gelächter unterbrochen. Es liegt noch eine beſondere Erhöhung der dem Narren eigenen Komik darin, daß er in ſeiner dummſchlauen Pfiffigkeit ſich für beſonders geſcheit und witzig hält, weil er den fauſtdicken Schwindel, mit dem ſein Herr hintergangen wurde, gemerkt hat.

Das hauptſächlichſte, bis zur Ermüdung immer wiederkehrende Motiv des Narren bei H.J. iſt ſein fortwährendes Falſchverſtehen. Es iſt die Ausnutzung der mangelhaften Sprachkenntnis. Das Hochdeutſch ſeines Herrn verſteht er zwar gerade noch; wo er aber mit den Dialekt ſprechenden Bauern und Bäuerinnen zuſammenkommt, iſt es mit ſeinem Verſtehen zu Ende. Deshalb mißlingen ihm alle Verſuche, auf dem Markte Einkäufe zu machen; nur mit dem Käſehändler weiß er ſich zu verſtändigen. Mit dieſem Motiv wird die Komik in den beiden Wirtshausdramen ausgefüllt, ebenſo im „Fleiſchhauer", aus dem die betreffenden Szenen in das Drama vom „Wirt oder Gaſtgeber" übergegangen ſind.

Ein charakteriſtiſcher Zug iſt das mehrmalige Umkehren und nochmalige ſich Vergewiſſern bei einem ihm erteilten Auftrage. In der Komödie „von einem Weibe" erhält Johan von ſeinem Herrn den Befehl, den Koffer herauszubringen:

> Thomas: Ich habe geſagt, Du ſollſt ins Haus gehen, unnd mein Kufer holen, Dann ich wil zu Marckt gehen.
>
> Joh. Bouſet: Ick ſalt doin. (Johan gehet weg, kömpt aber wiederumb, und ſpricht:) Wat begert ghy vor ein Kufer, dat ick bringen ſal.
>
> Th. (wird zornig, und ſpricht,) Du loſer Schelm, Weiſtu nicht, was ich für ein Kufer pflege mit zunehmen? Die ſchwartze Kufer mit ledder uberzogen bringe mir her.

J. B. Ick ſalt bringen, (Gehet weg, und kömpt wieder), Sal ick den gronen Kufer ock mit bringen?

Th. Du ſolſt Dir den Teuffel thun. Ich habe dir von keiner grünen Kufer geſagt, die ſchwartze Kufer bring her.

J. B. Ick ſalt beſtellen. (Gehet hinweg, und kömpt abermal baldt wieder, und ſpricht:) Sal ick de rode Kufer ock mitbringen?

Th. (Gibt ihm ein Maulſchell, und ſpricht:) Die ſchwartze Kufer bring mir her. (Johan Bouſet gehet abe.)[a])

Ähnlich in der „Ehebrecherin“:

Gallichoraea: Sage meiner Frawen, Daß ſie hieher zu mir kome....

Johan Bouſet: Ick ſalt beſtellen, (Gehet abe, kompt aber baldt wieder und ſaget) Sal ick aw Fraw ſeggen, dat ſy by aw komen ſal uſw.[b])

Hiermit hängen auch ſeine Eulenſpiegeleien, das Buchſtäblich-verſtehen der Aufträge und bildlichen Redewendungen zuſammen. Am Anfang der Komödie „von einem Weibe“ ſagt Thomas zu Johan: „Haſtu denn keine Ohren?“ Darauf Johan Bouſet: „Ja myn Here, ick hebbe twe Ohren an myn Kop.“ (S. 263.) Als in der „Suſanna“ Helkia zu Johan ſagt: „Thue das Maul zu und mach mich nicht irre,“ hält er den Mund mit dem Finger zu und geht ab; in der nächſten Szene erſcheint er, wie Papageno in der Zauberflöte, „mit eim Schloß fürm Maule“ (S. 6). Es läßt ſich nicht entſcheiden, ob dieſer Zug dem engliſchen Narren von Anfang an eigen iſt, oder ob wir hierin den Einfluß des deutſchen Eulenſpiegel erblicken müſſen[c]). Auch in „Sidonia und Theagenes“ finden wir eine ähnliche Stelle:

Graſilla: Sieheſtu das Haus, das dort ſtehet.

Cnemon (Pickelhering): Ich ſehe kein Haus das Füße hat;

ein Scherz, der aus Rollenhagens Original übernommen iſt. Doch gibt auch dieſe Stelle keine Gewißheit, da Rollenhagen namentlich in der Ausgeſtaltung der komiſchen Figur durchaus unter dem Einfluß der E.K. ſteht.

Alle dieſe charakteriſtiſchen Züge des Narren erſcheinen bei H.J. als Folge der ungenügenden Kenntnis der deutſchen Sprache. Dieſer urſprünglich ganz unbeabſichtigte Effekt iſt der einzige originale

---

[a]) Holland, S. 263/64.

[b]) ibid. S. 411.

[c]) Das Vorkommen der alten deutſchen Narrentypen des Claus Narren und des Eulenſpiegel bei Jakob Ayrer läßt darauf ſchließen, daß auch hier bei den E.K. deutſcher Einfluß vorliegt.

Zug, den der Herzog seiner komischen Figur gegeben hat. Alles übrige an der Komik Johan Bousets, seine spezifischen Charaktereigenschaften und moralischen Schwächen, seine Sinnlichkeit, Naschhaftigkeit, Trinkgeldsucht, Spottlust und Feigheit sind Züge, die allenthalben im deutschen Drama des 16. Jh.s vorgebildet sind. Wir brauchen sie um so weniger einzeln durchzugehen, als sie bei Reuling zusammengestellt und auf ihre Quellen zurückgeführt sind[a]). Das Wesentliche ist auch hier die allgemeine Art der Darstellung: sein Lachen über die Torheit seines Herrn in dessen Eheangelegenheiten, sein Weinen über die Schelte, die er bekommt, sein Zittern vor dem Mohren, den er für den Teufel hält, oder vor dem Teufel selbst, der den betrügerischen Wirt holen will, müssen mit groteskkomischer Übertreibung herausgebracht werden. Er bewegt sich auf dem allerniedrigsten geistigen Niveau; allem Höheren, wie den frommen Lehren der Helkia in der „Susanna", steht er mit absoluter Verständnislosigkeit gegenüber. Er darf nie als Mensch auf den Menschen wirken, darf nie Mitgefühl, sondern nur Lachen erregen. So wirken alle Faktoren zusammen, um den beabsichtigten komischen Effekt zu erreichen; seine äußerlich lächerliche Erscheinung in Kostüm und Gebärde, die mangelhafte Sprache und das ewige Falschverstehen, alle die lächerlichen Schwächen seines Charakters, das alles gewürzt mit einer gehörigen Dosis Frechheit, die man ihm als Halbidioten nicht übelnimmt: das ist der Typus des englischen Narren, den Sackeville zuerst in Deutschland heimisch machte. Nicht die einzelnen komischen Züge an sich, sondern die Art und Weise des Zusammenwirkens aller dieser Züge ist es, was für das deutsche Schauspiel an der Wende des 16. und 17. Jh.s neu war. Erst unter Berücksichtigung aller dieser Dinge können wir ein richtiges Bild von dem Narren des H.J. gewinnen; aus dem Wortlaut der meist recht lahmen Scherze allein können wir uns von seiner Wirkung keine Vorstellung machen.

Mit diesem Jantypus ist jedoch die Komik des H.J. nicht erschöpft. In zwei Dramen zeigt der Johan neben seinen herkömmlichen Eigenschaften doch auch ganz bedeutende Abweichungen. In dem frühesten Stücke, dem „Fleischhauer", erscheint Johan Conget nicht bloß als der einfältige, falsch verstehende Tölpel, sondern als

---

[a]) Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (Stuttgart 1890), S. 126 ff.

der ſchlaue Burſche, der dem betrügeriſchen Metzger das Handwerk legt. Er iſt gegenüber dem beſtechlichen Vogt und Marktmeiſter der Vertreter der Moral und zwingt die Behörden, gegen den unredlichen Verkäufer vorzugehen. Hier iſt Johan nicht mehr der Jan, ſondern der Wurſthänſel, der gemütvolle, moraliſche Narr, den wir gegenüber dem engliſchen Typus als den bereits bei Hans Sachs erſcheinenden deutſchen Narren auffaſſen müſſen. Es iſt dem Herzog, der ganz im Banne des Sackevilleſchen Typus ſtand, nicht gelungen, beide Geſtalten auseinanderzuhalten; er hat auch dieſem Narren äußerlich die Züge des Jan gegeben. Dasſelbe zeigt ſich in dem Drama vom „Edelmann". Auch hier haben wir zunächſt den Johan Bouſet Morio als Diener des Abts. Der Bruch zwiſchen der paſſiven und aktiven Komik iſt jedoch hier noch deutlicher. Bouſet ſpricht Niederdeutſch, wie gewöhnlich; in der Szene, in der er die Rolle des Abtes ſpielt und an deſſen Stelle die drei Fragen beantwortet, bedient er ſich der hochdeutſchen Sprache; als ihn dann der Abt um den bedungenen Lohn betrügt, tritt wieder das frühere Niederdeutſch ein. Wie im „Fleiſchhauer", iſt auch in dieſem Drama der Narr der Vertreter der Moral gegenüber den unredlichen und gewinnſüchtigen Herren.

Die Inkonſequenz dieſer beiden Dramen in der Behandlung des Narren zeigt, wie ſich ſchon bei H. J. die ſpätere Verſchmelzung des paſſiven engliſchen und aktiven deutſchen Narren vorbereitet. In einem Drama jedoch ſtehen beide Typen nebeneinander, durch verſchiedene Perſonen verkörpert; nämlich im „Vincentius Ladislaus". Hier iſt Johan Bouſet (Panſer) nicht der einfältige, ſondern durchaus der kluge, verſchmitzte Hofnarr, ein getreues Abbild des „kurzweiligen Rates", wie er an den Höfen des 16. und 17. Jh.s zu finden war, und wie dem Herzog gewiß das Modell aus dem Leben zur Verfügung ſtand: der Narr mit der Schellenkappe, hinter deſſen Torheit ſich oft tiefe Weisheit verbirgt. Er ſpricht durchweg Hochdeutſch; er iſt klug und ſchlagfertig; denn jede Lügengeſchichte des Vincentius übertrumpft er durch eine größere oder findet mindeſtens eine treffende Bemerkung; er iſt mutig und ſofort bereit, mit Vincentius zu fechten: alles Eigenſchaften, die zum Sackevilleſchen Narrentypus in direktem Gegenſatz ſtehen. Dieſe Rolle war nicht für Sackeville geſchrieben; ſie wurde von dem Schauſpieler geſpielt, den Mangoldt als den Wurſthänſel der Sackevilleſchen Truppe in Gegenſatz zu Jan ſetzt. Iſt jedoch die Scheidung dieſer beiden Geſtalten durchgeführt,

ſo deutet die Fechtkunſt, die Johan an den Tag legt, darauf hin, daß wir in ihm auch den Springer wiedererkennen müſſen, dem ſonſt in den Dramen des Herzogs nirgends eine Rolle zugewieſen iſt. Die Rolle jedoch, die im „Vincentius Ladislaus" dem Prinzipal der Truppe zukommt, iſt die Titelrolle ſelbſt. Der Diener der übrigen Stücke iſt hier zu dem halbverrückten, auf grotesk-komiſche Wirkung berechneten Edelmanne geworden, der, ſo verſchieden ſeine Rolle auch von der des komiſchen Dieners iſt, doch durch dieſelben Mittel wirkt: ein auffälliges, zum Lachen reizendes Koſtüm, durch ein in jeder Hinſicht närriſches Gebaren, und durch das darſtelleriſche Prinzip der Übertreibung. Der Vincentius Ladislaus war eine Glanzrolle Sackevilles; er ſpielte ſie auf ſeinen ſüddeutſchen Wanderfahrten, beſonders als Gaſt im Browneſchen Enſemble 1597, worauf das Stück Repertoirſtück bei Browne und den Ablegern ſeiner Truppe wurde.

Das Koſtüm des Vincentius Ladislaus iſt im Texte ausführlich beſchrieben. Bei ſeinem erſten Auftreten heißt es in der Anmerkung: „er hat einen Ungeriſchen Rock an und einen großen Huet mit Federn auff" (S. 512). Als er dann beim Herzog erſcheint, hat er „ein gar ſtatlich, aber doch Nerriſch Kleidt an, hat ſich mit viel Gülden Ketten behangen, den Schnupftuch hat er im Gürtel ſtecken" (S. 526). Auf ſeine äußere Erſcheinung iſt er maßlos eitel: „er beſihet ſich wie ein Pfau" (S. 513), „er brüſtet ſich wie ein Pfau, beſihet ſich hinten und vorn" (S. 524); „er ſpreiſet ſich wie ein Katz, Setzet die Füße alle nach der kunſt, rücket den Mantel hin und wieder, wirfft das Maul auff, dreihet den Barth" (S. 527); desgleichen bei ſeinem zweiten Beſuche beim Herzog: „er rücket den Mantel zu rechte, beſihet ſich zu beiden Seiten, und ſetzet den Huet auff ein Ohr" (S. 548). Alle ihm eigenen Züge dienen dazu, ſeinen lächerlichen Größenwahn und als Kontraſt dazu ſeine innere Hohlheit und Wertloſigkeit zu beleuchten. Er unterhält zwei Schreiber und einen großen Dienertroß, die ihm ſtets mit höchſter Ehrfurcht begegnen müſſen und ihn nie anders als mit einem unendlich langen, lächerlichen Titel anreden müſſen. An dem Wirtshaus, in dem er einkehrt, läßt er überall Zettel mit ſeinem vollen Namen, Titel und Stammbaum anſchlagen. Er nennt nie die Dinge beim richtigen Namen, ſondern drückt ſich in wunderlich verſchnörkelten metaphoriſchen, geſchraubten Wendungen aus, um die einfachſten und alltäglichſten Dinge zu ſagen. Er will ſeinen Schreiber fortſchicken, um den Wirt

herbeizurufen; den Befehl gibt er mit den Worten: „Domine Balthazare, Erhebet ewre Füße von dem heiligen Element der Erden, und erforschet durch das beste Kleinot, nemlich das Gesicht der Augen, mit welchem jhr von Gott begabt und gezieret seid, aus was hochwichtigen ursachen es herfließe, Das der Wirt sich zu uns zuverfügen, so lange verziehen möge“ (S. 513). Auf Kontrastwirkung beruht so die ganze Komik der Figur: Er, der Hohlkopf, spielt sich als tiefer Denker auf; der Feigling prahlt mit seiner Tapferkeit, der Ungeschickte rühmt sich seiner Gewandtheit; er ist stets hungrig und kommt nie zum Essen, weil ihm nichts gut genug ist; er hält sich für geehrt, wo er verspottet, und für geliebt, wo er zum besten gehalten wird. Hiernach muß sich die Darstellung richten; Größenwahn ist der Grundzug seines Charakters, und in allem, was er tut, und wie er sich beträgt, muß er das Gegenteil von dem bewirken, was er beabsichtigt. Er hat alle Eigenschaften des zum Herrn gewordenen Johan Bouset und wird mit denselben Kunstmitteln dargestellt, nämlich nicht nach dem Prinzip der Naturwahrheit, sondern nach dem der Übertreibung. Lächerlich ist sein Hochmut gegen den Wirt, lächerlich seine Ehrerbietung gegen den Herzog, lächerlich seine Andacht gegen Gott; er wird in jeder Hinsicht zur Karikatur. Die Art und Weise, wie er beim Gehen die Füße setzt und den Kopf zurückwirft, wie er bei der Begrüßung des Herzogs seine Kratzfüße macht, beim Essen den Gästen vorlegt, beim Fechten sich angstvoll zurückzieht und beim Tanzen stolpert, muß so grotesk als möglich erscheinen, so daß schließlich der Schlußeffekt, das unfreiwillige Bad, das dem närrischen Prahler unter dem vermeintlichen Brautbett bereitet wird, als höchster Trumpf unter schallendem Gelächter der Mitspieler wie der Zuschauer das Ganze krönen kann.

Das Neue, was der „Vincentius Ladislaus“ dem Publikum bot und seine Beliebtheit verursachte, ist ebenso wie bei den anderen Dramen nur die Art und Weise der Darstellung. Der Typus der Figur selbst ist seit dem „miles gloriosus“ des Plautus internationales Gemeingut ebenso wie die Figur des Narren. Auch die inhaltliche Komik der Lügenerzählungen des Vincentius ist keine Erfindung des Verfassers; die Aufschneidereien des Ritters sind in Hollands Ausgabe der Dramen des H.J. in den Anmerkungen S. 897 ff. auf ihre Quellen zurückgeführt.

Der Pickelhering.

Der Unterſchied zwiſchen dem Narrentypus der erſten und dem der zweiten Entwicklungsſtufe beſteht darin, daß der Pickelhering der Greenſchen Truppe die prinzipielle Trennung der paſſiven von der aktiven Komik und ihre Vertretung durch zwei verſchiedene Perſonen nicht mehr kennt. Der Einfluß des deutſchen Narren, und vielleicht ſogar ſchon italieniſche Einflüſſe, haben die Verſchmelzung der beiden Figuren bewirkt. In ſeiner äußeren Erſcheinung gleicht der Pickelhering jedoch im weſentlichen dem Jantypus Sackevilles, wie wir oben geſehen haben. Der Name Pickelhering iſt in der Sammlung von 1620 und auch noch im Liebeskampf nicht Eigenname, wie bei H. J. der Johan Bouſet, ſondern Gattungsname; in der „Eſther" heißt er „Hans Knapkäſe", in „Sidonia und Theagenes" „Cnemon" (bei Rollenhagen „Hans"), in „Julius und Hippolyta" „Grobianus" mit dem Zuſatz „Pickelhering"; noch größer wird die Namenmenge im Liebeskampf; hier heißt er „Hans Worſt" („Macht des kleinen Knaben Cupidinis"), „Schrämgen" („Aminta"), „Schambitaſche" („Mantalor"), „Schoßwitz" („Unzeitiger Vorwitz"): alles Namen, in denen die ſpäteren Einflüſſe zutage treten, und unter denen beſonders die Benennung mit dem alten deutſchen Namen in der „Macht des kleinen Cupidinis" bemerkenswert iſt. Doch ſchon im Liebeskampf erſcheint der Name „Pickelhering" als Eigenname in der „Tragikomödie". Völlig zum Eigennamen iſt Pickelhering erſt in den ſpäteren Stücken, im „Juden von Venedig", in „Romeo und Julietta" uſw. geworden, obgleich er auch da noch in dem Danziger Drama „Tiberius und Anabella", wo das Perſonenverzeichnis „Hans, Peckelhering" aufführt, als Gattungsname vorkommt.

In der Sammlung von 1620 hat der Pickelhering einen mannigfaltigeren Charakter als in den Dramen des H. J. der Johan Bouſet; er iſt durchaus nicht auf die Rolle des Dieners beſchränkt. Dadurch iſt eine viel reichere Betätigung der Komik ermöglicht. Das Darſtellungsmittel iſt jedoch dasſelbe wie früher, nämlich die groteske Übertreibung. Der Narr erſcheint in der paſſiven Komik hauptſächlich als Hahnrei und Pantoffelheld, in der aktiven als glücklicher Liebhaber. Alle die oben bei Bouſet feſtgeſtellten moraliſchen Schwächen und Charakterfehler, wie Feigheit, Sinnlichkeit, Naſchhaftigkeit, die alle eine komiſche Wirkung erzielen ſollen, ſind bei Pickelhering ebenfalls vorhanden; dagegen muß man ſehr vorſichtig

sein, im Anschluß an die Zusammenstellung bei Reuling, S. 79/80, alle die Züge, die der Narr in den Dramen des Liebeskampfes oder gar in den späteren Dramen zeigt, den E.K. zuzuschreiben. Dieselbe Vorsicht ist nötig bei Rückschlüssen aus Ayrers Dramen und Fastnachtsspielen. Ohne Parallelen im älteren deutschen Drama und daher wohl als spezielle Erfindung der E.K. zu bezeichnen sind folgende Situationen der komischen Figur:

1. der Narr als glücklicher Liebhaber,
2. der Narr sucht einen Herrn,
3. der Narr versteht einen Namen falsch,
4. der Narr als Trommelschläger,
5. der Narr als Henker.

Die Situation, daß der Narr seinen Herrn sucht, findet sich im „Tugend- und Liebesstreit" I, 2[a]). Sie entspricht ganz der ersten Szene des Dramas „von einem Wirt oder Gastgeber" von H.J.[b]) und ist deshalb mit gutem Recht auf das Vorbild der E.K. zurückzuführen. Das Falschverstehen von Namen ist ein Rest der alten Komik der mangelhaften Sprachkenntnis, von der H.J., wie wir sahen, noch ausgiebigen Gebrauch macht, die aber mit der Zeit, je mehr die E.K. die deutsche Sprache beherrschten, ihre natürliche Vorbedingung verlor. Im „Tugend- und Liebesstreit" versteht Pickelhering statt „König von Cypern" „König von Citter" (Creizenach, S. 77), und in demselben Drama (S. 97) entstellt er „Fräulein von Arragonien" in „Fräulein von Erbsen und Bohnen". Auch in „Sidonia und Theagenes" kommt dasselbe Motiv zur Verwendung; hier wird „Theagenes" zu „Tagnest" entstellt. Glücklicher Liebhaber ist Pickelhering im ersten Singspiel der Sammlung von 1620, Trommelschläger in dem Possenspiel vom alten Hahnrei in derselben Sammlung, Henker in der „Esther". Durch ihr Vorkommen in dieser Sammlung ist der englische Ursprung dieser Motive erwiesen; von hier gingen sie auf Ayrer und die späteren Dramen über. Ob dagegen der Scherz, daß der Narr vom Pfeile Amors ins Gesäß statt ins Herz getroffen wird, der sich in Ayrers „Phaenicia" findet und in „Tiberius und Anabella" wiederkehrt, ebenfalls von den E.K. stammt, muß dahingestellt bleiben. Daß der Narr als Trommler auftritt, ist eine alte Tradition des englischen

---

[a]) Creizenach, Englische Komödianten, S. 75.

[b]) Vgl. oben S. 116.

Theaters[a]); in Deutschland spielte der Trommler außerdem noch eine große Rolle bei den Ankündigungen der Aufführungen in den Städten. Unter dem Trommelschlag Pickelherings zog die ganze Truppe in phantastischen Kostümen durch die Straßen, und wenn sich das Publikum angesammelt hatte, wurde Art und Beginn der Vorstellung verkündet; ganz wie noch heute bei Seiltänzertruppen, die kleine weltentlegene Landstädtchen besuchen. Das Trommeln wurde oftmals bei den Umzügen untersagt; namentlich an Sonntagen während des Gottesdienstes und überhaupt in der Nähe der Kirchen durfte die Trommel nicht berührt werden[b]). Die Komödianten verzichteten allerdings nur sehr ungern auf diese wirksame Reklame, und die Trommler, unterstützt von Trompetenschall, verkündeten die zu erwartende Vorstellung. Um so mehr mußte es seine Wirkung ausüben, wenn die Person, die am Vormittag mit der Trommel, in ihrem närrischen Kostüm, das meiste Interesse erweckt hatte, am Nachmittag mit demselben Instrument auf der Bühne erschien.

Im Zwischenspiel der „Esther" hat sich der Typus des einfältigen Narren rein erhalten. Seine Charaktereigenschaften sind dieselben wie die des Johan Bouset bei H. J. Er erscheint in der Rolle eines von seiner Frau völlig beherrschten und noch zum Überfluß geprügelten Ehemanns, ein Zug, der schon aus dem Fastnachtsspiel bekannt ist. Als ihm sein Nachbar rät, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, rüstet er sich mit Schwert und Schild aus, um den Kampf gegen das böse Weib bestehen zu können: der komische Effekt liegt hier in den übertriebenen Maßregeln, die zu dem Vorhaben in keinem Verhältnis stehen. Nachdem er durch Schläge sein Weib gefügig gemacht hat, glaubt er eine große Heldentat vollbracht zu haben und trägt einen Stolz zur Schau, der wiederum in keinem Verhältnis zu dem erzielten Erfolge steht. Wie er nun im Besitze des Hausherrnrechts ist, kennt er in der Rolle, die ihm so neu und ungewohnt ist, weder Maß noch Ziel; er verlangt von seiner Frau die närrischsten Dinge, sie soll ihm beistimmen, als er behauptet, die Milch sei schwarz, und er schlägt sie, bis sie „ja" sagt. So geht es fort, bis er von der Frau und dem eben heimgekehrten Sohne überlistet wird und die ganze Herrlichkeit ein schnelles Ende nimmt. Von seinen sonstigen Eigenschaften tritt besonders seine Eßlust und

[a]) Tittmann, Englische Komödianten, S. XVI.

[b]) Belege bei Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. XXIV u. XXV.

Unsauberkeit hervor; er schlägt mit der Hand in die Milchsuppe, so daß dem Nachbar, den er dazu eingeladen hat, der Appetit vergeht und er die Suppe allein essen kann. Die Sinnlichkeit kommt zum Ausdruck in der letzten Szene, wo er den König bittet, ihn für den Tag von seinem Weibe zu scheiden, da er sich mit ihr nicht vertragen könne, sie jedoch des Nachts wieder zu vereinigen, da er sein Weib nachts nicht entbehren wolle. Das alles ist gekrönt von einer über alles Maß hinausgehenden Dummheit, die aus jedem Worte und jeder Bewegung spricht. Er wird schließlich zum Hofnarren der Königin Esther ernannt. In diesen Zügen spricht sich nichts spezifisch Englisches aus; sie sind sämtlich aus den Fastnachtsspielen und der Schwanklitteratur des 15. Jh.s zu belegen. Neu ist dagegen das Galgenmaß im dritten und die Henkerszene des Narren im vierten Akt. Es war ein besonderer, dem darstellerischen Raffinement der E.K. entsprechender Effekt, das Grausen des Publikums angesichts der Hinrichtung auf der Bühne und das Lachen über das groteske Gebaren des Henkers gleichzeitig auszulösen, und so beide Affekte nicht durcheinander zu mildern, sondern miteinander zu verbinden.

In „Julius und Hippolyta" ist Pickelhering ganz dem Johan Bouset entsprechend der halbnärrische Diener. Er tritt hier verhältnismäßig zurück. Seine Funktion besteht in dem Überbringen der gefälschten Briefe an Hippolyta und den Fürsten. Die Komik seiner Rolle besteht auch hier zunächst in seiner äußeren Erscheinung. Hippolyta sagt, als er zu ihr kommt: „Mich däucht, ich nie ein greulichern Kerl gesehn hab"[a]), was ganz mit Mangoldts Beschreibung des „Jan" zusammenstimmt:

Verstellt also sein Angesicht,
Daß er keim Menschen gleich mehr sicht.

Der hervorstechende Zug seines Charakters ist die Trinkgeldsucht. „Wenn ich könte Geld darfür bekommen, so wolte ich meine Mutter eine Hur und meinen Vater einen Schelm heißen," sagt er zu seinem Herrn[b]). Als er von Hippolyta einen Botenlohn bekommt, preist er ihre Tugend und Schönheit mit überschwenglichen Worten; sie jedoch weiß dieses Lob wohl zu bewerten: „Hätte ich Dir keinen Ducaten geben, so wäre ich auch nicht in dein Lob gerathen"[c]).

---

[a]) Tittmann, Englische Komödianten, S. 185.
[b]) ibid. S. 180.
[c]) ibid. S. 187.

Man muß hierbei festhalten, daß diese Habsucht und Gesinnungslosigkeit den Pickelhering nicht unsympathisch und verächtlich, sondern nur lächerlich erscheinen lassen sollen. Sein Kostüm und sein ganzes Auftreten, das ja schon durch den Namen Grobianus bezeichnet ist, muß demnach derartig beschaffen sein, daß einer solchen Person gegenüber das Gefühl des Unwillens beim Zuschauer gar nicht ernstlich aufkommen kann. Immerhin ist es bezeichnend, daß man überhaupt durch solche Mittel komische Wirkungen erzielen konnte.

So gering uns auch in diesem Drama die Rolle des Pickelhering erscheint, so beweist doch die ausgiebige Verwendung des Narren zum komischen Briefboten bei Jakob Ayrer sowie auch im Liebeskampf und den späteren Dramen, daß dieser Effekt bei den E.K. sehr häufig war. Einen Rest dieser Rolle können wir vielleicht in der Botenrolle im „Titus Andronicus", bei der Überbringung der Kriegserklärung des Titus an den Kaiser im fünften Akte finden[a]). Die Todesangst dieses Burschen, der zum Dank für seine Botschaft am Galgen sterben soll, ist vom Darsteller sicher mit grotesk-komischen Zügen ausgestattet worden, wenn auch der Wortlaut der Rolle diese Annahme nicht direkt verlangt.

Dieselbe Gestalt wie im Zwischenspiel der „Esther" erscheint in dem Pickelheringsspiel vom wundertätigen Stein, das Ayrer im „König von Cypern" benutzte, und das auch im Danziger Drama „Der stumme Ritter" wiederkehrt[b]). In der „Esther" ist Hans der von seiner Frau geprügelte, im Pickelheringsspiel der betrogene Ehemann. Seine äußere Erscheinung und seine Gebärden sind dieselben; die Szene mit der Milchsuppe, in der er seine Eßlust und Unsauberkeit zeigt, kehrt im Pickelheringsspiel wieder. Die komische Angst bei der Vorspiegelung einer Teufelsbeschwörung fanden wir schon bei H.J.; die fürchterliche Dummheit, mit der er auf jeden noch so plumpen Betrug hereinfällt und sich dabei noch für besonders schlau hält, ist das Charakteristikum seiner Rolle.

In dem zweiten Pickelheringsspiel „von der schönen Maria und dem alten Hahnrei" und in den Singspielen der Sammlung von 1620 zeigt sich mit den bisher besprochenen Zügen des Pickelhering die auf alter deutscher und italienischer Tradition beruhende aktive Komik verbunden. Die Einheitlichkeit der Figur geht natürlich hier

---

[a]) Creizenach, Schauspiele der Englischen Komödianten, S. 39.
[b]) Vgl. oben S. 40.

verloren. Seine äußere Erſcheinung bleibt dieſelbe; zu ſeinen charakteriſtiſchen Eigenſchaften kommen zwei hinzu, die zu den bisherigen in direktem Gegenſatz ſtehen: Schlauheit und Glück in der Liebe. Als komiſcher Diener erſcheint er in „der ſchönen Maria“ und im fünften Singſpiel. Hier dient er als Vermittler zwiſchen den Liebespaaren und hilft den Ehemann hintergehen. Im Pickelheringsſpiel zeigt ſich ſeine Geſinnungsloſigkeit, durch die ein komiſcher Effekt beabſichtigt wird, ähnlich wie in „Julius und Hippolyta“: als er hört, daß ſein Herr geſtorben ſei, erſcheint er mit der Trommel des Narren und treibt mit der vermeintlichen Leiche ſeine rohen Späße — abermals ein Zeichen für den Tiefſtand des Gefühls und Geſchmacks dieſer Leute, die eine derartig widerliche Szene komiſch finden konnten. Wo er als glücklicher Liebhaber erſcheint, da beſteht die Komik ſeiner Rolle in einer handgreiflichen, über alles Maß geſteigerten Schamloſigkeit. So im erſten und zweiten Singſpiel. Als eiferſüchtiger, aber durch eine Einladung zu Bier und Wein beſchwichtigter Liebhaber erſcheint er im vierten, als begünſtigter und abgewieſener Liebhaber zugleich im zweiten und vierten Singſpiel.

Neben dieſem Typus zeigt die Sammlung von 1620 noch die dritte von Mangoldt beſchriebene Figur, nämlich den Springer. Dieſer erſcheint im Zwiſchenſpiel der „Eſther“ als Sohn Hans Knapkäſes. Er paßt völlig auf die Beſchreibung des Frankfurter Meßdichters. Die kurze Szene, in der er auftritt, benutzt er dazu, ſeine Akrobatenkünſte zu zeigen. Er iſt in Frankreich geweſen und hat gelernt durch den Bogen zu ſpringen, und was dergleichen Dinge mehr ſind. Dieſe ſeine Fertigkeit führt er ſeinem Vater vor. Hans will ihm das Kunſtſtück nachmachen, iſt aber zu unbeholfen und zu beleibt und bleibt infolgedeſſen im Bogen ſtecken. Dieſe Gelegenheit benutzt ſeine Frau, ihm alle Schläge, die ſie von ihm erhalten hat, gründlich heimzuzahlen. In den übrigen Stücken der Sammlung iſt die Unterſcheidung der beiden Typen nicht wieder zu finden. Es ſcheint, als ob auch der Springer im Laufe der Zeit mit dem Pickelhering verſchmolzen ſei; jedenfalls beweiſt das Eſther-Zwiſchenſpiel, daß Green dieſen Typus noch in ſeiner Truppe vertreten hatte.

Wie wir bei H.J. in der Rolle des Vincentius Ladislaus eine von dem gewöhnlichen Typus der komiſchen Figur in vieler Hinſicht abweichende Geſtalt fanden, ſo kam auch im Greenſchen Enſemble dem Komiker eine derartige beſondere Rolle zu, die aber gerade

wegen ihrer Ungewöhnlichkeit zu einer Glanzrolle wurde; nämlich der Niemand in der Komödie von „Jemand und Niemand". In dem oben S. 112 erwähnten Gedicht über den Pickelhering heißt es:

Alles was ich hab vorgebracht,
Das hat man ja ſtattlich belacht;
Ich war der Niemand, kennt ihr mich?[a])

Hier iſt es ausdrücklich geſagt, daß der Pickelhering den Niemand ſpielte. Der Grund liegt hauptſächlich in dem abſonderlichen traditionellen Koſtüm. Charakteriſtiſch iſt vor allem die Hoſe, die von den Knien bis zum Hals hinaufgeht, ſo daß die Perſon rumpflos — Niemand — erſcheint. Der Reiner Handſchrift des Dramas von 1607 iſt ein Bild des Niemand beigegeben. Er trägt hier eine blaue Hoſe, grüne Ärmel und Strümpfe und einen blauen Hut mit ſchwarzen Federn[b]). Die Federn erinnern an den mit einer mächtigen Hahnenfeder geſchmückten Hut des Bouſet-Pickelhering. Auf ſein Koſtüm wird verſchiedentlich im Stücke angeſpielt. In der Reiner Handſchrift tritt der Niemand ganz wie Johan Bouſet bei H. J., mit einer dem Charakter des Clowns ganz entſprechenden Rede ad ſpectatores auf, und ſtellt ſich dem Publikum vor: „Nu, nu, Glickhzue, Glickhzue, ih glaub ihr kont mih niht in meine große Hoſen; ich heiß der Niemandts[c]). Auf die höhniſche Frage des Jemand: „Wo iſt dein Herz jetzunder?" antwortet er: „Mein Herz iſt in mein Hoſen, merkhſtu woll[d])?" Wenn ihm die Hoſen bis an den Hals reichen, kann er allerdings ohne Bedenken von ſich ſagen, „daß ihm das Herz in die Hoſen gefallen ſei". Aus derartigen Scherzen ſieht man überdies, daß der Pickelhering auch in der Rolle des Niemand getreu ſeinem ſonſtigen Charakter eine draſtiſche Komik entfaltete, ſelbſt wenn ſie nicht überall angebracht war. In der Faſſung von 1620 iſt dieſe Komik gegenüber der Reiner Handſchrift etwas verblaßt; vorhanden iſt ſie jedoch hier wie dort; der Ausdruck „potz Schlapperment", der Lieblingsfluch Pickelherings, iſt in beiden Dramen häufig zu finden.

[a]) Creizenach. Engliſche Komödianten, S. CIII.

[b]) Reprod. von Biſchoff in den Mitteilungen des hiſtoriſchen Vereins für Steiermark 1899. Andere Abbildungen des Niemand bei Bolte, Shakeſpeare-Jahrbuch 29, S. 4, 10, 22.

[c]) Biſchoffs Abdruck in den Mitteilungen des hiſtoriſchen Vereins für Steiermark 1899, S. 148.

[d]) Biſchoff, a. a. O. S. 187.

§ 22. Die Teufelsfigur.

Der Teufel ist in gewisser Hinsicht mit der komischen Figur verwandt. In den Mysterien war der dumme und um arme Seelen geprellte Teufel häufig Gegenstand der Komik[a]). Es liegt dem der Gedanke zugrunde, daß durch das Erlösungswerk des Heilands die Gewalt der Hölle gebrochen ist, und dem ohnmächtigen Bösen nur der Spott der Erlösten übrig bleibt. Auch im Fastnachtsspiel ist der Teufel zur Erzielung komischer Effekte benutzt (z. B. im Spiel „von den drei bösen Weibern", Keller Nr. 56). Mit solcher Komik suchte sich das naiv-gläubige Volk über die drohenden Schrecken der Hölle so gut es ging hinwegzusetzen. Daneben aber ist und bleibt der Teufel doch der Vertreter des bösen Prinzips und zugleich das Werkzeug der Rache, bestimmt, Angst und Schrecken um sich zu verbreiten. So erscheint er auch bei den E.K. in den verschiedenen Schattierungen, in denen sich Volksglaube und Dichtung ihn ausmalten. Man kann nicht sagen, daß die E.K. einen besonderen Typus dieser Gestalt geschaffen hätten; dafür war sie zu sehr Allgemeinbesitz der ganzen Christenheit und in jahrhundertelanger Tradition unverrückbar gefestigt. Wie der Teufel auf der mittelalterlichen Bühne aussah, das zeigen uns die Werke der bildenden Kunst, und vor allem die Handzeichnungen zu Jakob Rufs „Spiel von des Herren Weingarten", die bei Könnecke abgebildet sind[b]). Ähnlich war die Gestalt auch bei den E.K. Was sie hier neues schufen, war nur die ganz besondere Herausarbeitung der charakteristischen Züge. Wie der Narr maßlos in der Lächerlichkeit und Gemeinheit, so war der Teufel maßlos in List und Rache. So dürfen wir auch hier nicht an fein herausgearbeitete Leistungen, sondern nur an faustdick aufgetragene Effekte denken.

In zwei Haupttypen tritt uns der Teufel auch bei den E.K. entgegen: als Verführer und als Rächer. In keinem der Dramen von 1620 haben wir eine ausgebildete Teufelsgestalt, was jedoch nur Zufall ist; wissen wir doch, daß schon 1593 Browne in Frankfurt Marlowesche Stücke aufführte, und daß der „Doktor Faustus" zu Greens Grazer und Dresdner Repertoir gehörte, daß wir also den

[a]) Reuling, a. a. O. S. 20.
[b]) Könnecke, Bilderatlas [2], S. 92 u. 93.

E.K. die hervorragendste Teufelsgestalt unserer Bühne, den Mephistopheles, verdanken. Häufigen Gebrauch macht dagegen H.J. von der Figur des Teufels. Als Verführer erscheint der Teufel Satyrus in „Buhler und Buhlerin" I, 6. Er „hat einen Mantel umbgehenget, das man jhn so balt nicht kennen kan, in gestalt eines alten Mannes" [a]). In der Hand hat er einen Stachel, mit dem er seiner Überredung Nachdruck verleiht. Sonstige charakteristische Merkmale sind beim Verführertypus nicht ausdrücklich genannt, doch müssen wir annehmen, daß der hinkende Pferdefuß und die Hörner (letztere wenigstens andeutungsweise) vorhanden waren. Diese beiden Attribute sind dem Bösen in der Phantasie des Volkes so untrennbar eigen, daß sie bei einem richtigen Teufel nicht fehlen durften. Weil sie eben selbstverständlich waren, deshalb hat sie der Verfasser nicht ausdrücklich erwähnt. Wenn es heißt: „. . . das man jhn so balt nicht kennen kan", so liegt darin schon, daß man bei näherem Zusehen wohl den Teufel merken muß. So tritt er in äußerlich ehrbarer Gestalt seinem Opfer entgegen und gibt durch diabolisches Lachen seiner Freude über den gelungenen Betrug Ausdruck, sobald der Verlorene den Rücken kehrt. Ähnlich tritt der Teufel auf im „Fleischhauer" IV, 2 „in gestalt eines alten grauen Mannes" [b]).

Ganz anders ist der Rächertypus. Hier erscheint der Teufel (oder meistens drei Teufel) in furchterregender Gestalt oder grauenhaften Larven. Mit schrecklichem Geschrei stürmen sie herein, stürzen sich mit „Hohngelächter der Hölle" auf ihr Opfer und schleppen es mit sich fort. Eine interessante Stelle in Grimmelshausens „wunderbarlichem Vogelnest" beschreibt uns eine solche Teufelsmaske, welche völlig dem Bilde entspricht, das wir aus den Rufschen Handzeichnungen gewinnen. Daselbst heißt es:

> Es war eben damahl eine Compagnie Engelländischer Comoedianten in der Statt angelangt, welche von dar wieder nach Hauß verraisen wolten und nur auf guten Wind warteten überzusegeln. Von denenselben entlehnte ich eine erschröckliche Teuffels-Larven; die hatte ein paar Ochsen-Hörner, ein paar gläserne gantz feurige Augen, so groß als Hüner-Eyer, ein paar Ohren, wie ein gestutzt Pferd, an statt der Nasen einen Adler-Schnabel, einen Schlund wie der Cerberus selbst, einen Boz-Bart, an statt der Hände Greiffen-Klauen und an statt der

[a]) Holland, S. 217.
[b]) ibid. S. 781.

Zehen gespaltene Kühfüß. Man konte erschröcklich Feuer drauß speyen, wann man wolte und sah so forchterlich aus, daß man nur von seinem Ansehen hätte erschrecken oder wol gar sterben mögen [a]).

In solchem Aufzuge erscheinen die rächenden Teufel bei H. J. In „Buhler und Buhlerin" kommt nach dem Tode der Hauptpersonen der Teufel Satyrus, vorher der Verführer, jetzt als Rächer wieder, frohlockend über den gelungenen Fang: „Hoho, das ist recht, Hoho das gefellt mir wol, Hohoho, der posse ist mir angangen usw." Dann ruft er zwei andere Teufel herbei: „Holla Daemon, holla Lucifer, kompt her und helfft mir. (Die Teuffel tragen die Todten abe, und jauchtzen, und seind lustig auff jhre arth)." [b]) Im „Ungeratenen Sohn" kommen in der letzten Szene die Teufel „mit großem grewlichen geschrey, und führen jhn hinweg" [c]). In der „Ehebrecherin" schleicht der Teufel Satyrus zu der verzweifelten Scortum herein und wirft ihr einen Strick vor die Füße. Den hebt sie auf und legt ihn um ihren Hals, um sich zu erwürgen. Da „springen die Teuffel zu und ziehen jhr den Strick zu und sie felt zu bodem, unnd die ander Teuffel kommen inmittelst auch darzu und jauchtzen — brüllen und tragen den Todten [d]) abe" [e]). Ebenso im „Fleischhauer". Der bestechliche Marktmeister stirbt unter gräßlichen Schmerzen und ruft in seiner Todesangst die Teufel herbei. Diese „springen zu mit erschrecklichem Brüllen nemen jm beim leibe und furen jhm hin wegk" [f]). Mit ganz besonderem Grausen ist die Gestalt des Teufels in dem Stücke von einem Gastgeber ausgestattet. Hier tritt er zuerst als Versucher auf „in Gestalt eines Menschen im langen Tollar, und sein Diener im langen Mantel hinden jhm her, und ist auch ein Teuffel". Obgleich er so für den ersten Blick einem sterblichen Menschen gleicht, verbreitet er um sich durch seine bloße Anwesenheit Angst und Grauen, das bei Johan Bouset zu komisch-gruseligem Ausdruck kommt. Der Gastgeber dagegen ist mit Blindheit geschlagen und sucht den Teufel zu betrügen, wie er alle seine Gäste betrogen hat. Da verwandelt sich plötzlich der Versucher in den

---

[a]) Ausg. von Keller, Lit. Ver. 66, S. 654.

[b]) Holland, S. 259.

[c]) ibid. S. 399.

[d]) „den Toten", nicht „die Tote", weil auch die Frauenrollen von Männern gespielt wurden.

[e]) Holland, S. 443.

[f]) ibid. S. 784.

Rächer. Er „wirfft allehandt die Kleider abe und ziehet die Larve für". So ſteht er plötzlich in der traditionellen Grauengeſtalt vor dem Betrüger, „nimpt jhn beim Leibe, und führt jhn hinweg mit grewlichem geſchrey" [a]).

Es iſt ganz natürlich, daß die Teufel gewandte und kräftige Leute ſein mußten, denen das Fortſchaffen der Toten anſcheinend keine phyſiſche Kraftanſtrengung bedeutete. Wir gehen deshalb nicht fehl, wenn wir die Rolle des rächenden Teufels dem Akrobaten der Truppe, dem Springer, zuweiſen. Er konnte die tollen Freudenſprünge des Satans am beſten wiedergeben und auch den ſchon auf der alten Bühne bekannten komiſchen Zug mit dem Schrecken verbinden.

An die Beſprechung der Teufelsgeſtalt anſchließend, können wir noch einen Blick auf die allegoriſchen Figuren werfen, die die E.K. gern in ihren Stücken auftreten ließen. Mit ſolchen Figuren erzielten ſie immer große Wirkungen; denn Allegorien ſpielten auf der deutſchen Bühne in dem lehrhaften 16. Jh. eine große Rolle. In den engliſchen Moralitäten war die Allegorie zur Blüte gelangt und durch die Verbreitung des Everymanſtoffes in Deutſchland heimiſch geworden [b]). Wo Allegorien vorkommen, iſt es deshalb ſtets auf dem Titel, gleichſam um das Publikum anzulocken, vermerkt; das Drama vom „Verlorenen Sohn" iſt bezeichnet als „Comoedia, in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar artig introduciret werden", der „Fortunatus" als „Comoedia, darinnen erſtlich die verſtorbenen Seelen als Geiſter, danach die Tugend und Schande eingeführet werden". Über die äußere Erſcheinung dieſer Allegorien iſt nichts Näheres geſagt; die Verzweiflung und Schande werden ſich von der herkömmlichen Teufelsgeſtalt wenig unterſchieden haben — in einer Anweiſung iſt im „Verlorenen Sohn" die Verzweiflung direkt als ‚Satanas' bezeichnet — und im Gegenſatz dazu Hoffnung und Tugend als weißgekleidete, engelhafte Geſtalten erſchienen ſein.

---

[a]) Holland, S. 468—471.

[b]) Creizenach, Geſchichte des neueren Dramas I, Buch 7. Goedeke: Everyman, Homulus und Hecaſtus. Hannover 1865.

§ 23. Die äußere Erſcheinung der Darſteller.

Bei den Perſonen, die ſich auf dem Boden des realen Lebens bewegen und im Beſitze des normalen Menſchenverſtandes ſind, müſſen wir uns auf die Hervorhebung der allgemeinen Prinzipien beſchränken. Was das Koſtüm anbetrifft, ſo iſt von hiſtoriſcher Treue ebenſo wenig die Rede wie in der bildenden Kunſt. Das rein Menſchliche tritt um ſo mehr hervor. Daher finden ſich bei den E.K. in Deutſchland die ſchlimmſten Anachronismen in Koſtüm und Handlung. Wie im Eſtherdrama und H.J. in der Suſanna deutſche Bauern auftraten, und in dem Drama des Herzogs der Vater der Suſanna ſeine Tochter im Katechismus unterweiſt (was beinahe an die Katecheſe der Kinder Evae durch den Herrgott bei Hans Sachs erinnert), ſo trägt auch das Koſtüm den zeitgeſchichtlichen Unterſchieden in keiner Weiſe Rechnung. Da iſt vor allem der König, deſſen Koſtüm ganz traditionell geworden iſt. Im Rate trägt er Krone und Szepter, auf dem Schlachtfelde eine Rüſtung; das Schwert kommt nie von ſeiner Seite. So erſcheint er ſtets, mag er nun ein alter bibliſcher, griechiſcher, römiſcher, ſpaniſcher, engliſcher oder deutſcher König ſein. Im Gegenſatz zum Könige, dem chriſtlichen Herrſcher, ſteht der orientaliſch-heidniſche, der Sultan. Derſelbe iſt angetan, wie er durch die Ritterdichtung des Mittelalters und die Volksbücher in der Phantaſie des Volkes lebte, in einem phantaſtiſchen, farbenprächtigen Gewande, mit einem krummen Säbel an der Seite. Der Name Sultan iſt für den Unterſchied weſentlich. Einen König oder gar den Kaiſer zu ſehen hatte man ſchon öfter Gelegenheit, und ein Theaterkönig konnte unter Hintanſetzung aller hiſtoriſchen Treue nach dem Bilde der Wirklichkeit leicht geſchaffen werden; aber einen Sultan hatte noch niemand geſehen; der lebte fern in einem märchenhaften Zauberlande, von dem nur die allerkühnſten Abenteurer Kunde gebracht hatten; er mußte deshalb ſo phantaſtiſch wie möglich erſcheinen. Das Land iſt gleichgültig; auf die Bezeichnung des Herrſchers kommt es an; der „König" von Ägypten würde ſich vom König von England nicht unterſchieden haben, der „Sultan" von Ägypten iſt nur in orientaliſcher oder doch orientaliſch ſein ſollender Kleidung denkbar.

Ebenſo trägt das Koſtüm der andern Perſonen einen ganz

traditionellen Charakter. Königssöhne und junge Ritter, Räte und Hofleute, fürstliche und adlige Damen, Patrizier und ihre Frauen, Bürger, Handwerker, Bauern und Bäuerinnen, Diener, Trabanten und Soldaten, Bettler und Krüppel, Greise und alte Weiber, und was sonst alles auf der Bühne erscheint: jedes Gemälde und jeder Kupferstich des 16. Jh.s kann uns darüber Aufschluß geben, wie all diese Leute auf der Bühne aussahen. Masken werden außer bei der Rolle des Teufels nur bei Verkleidungen der Personen getragen. Im „Fortunat" bindet Andalosia eine Larve vor, als er sich als Juwelenhändler verkleidet (Tittmann S. 99); in „Julius und Hippolyta" trägt Romulus auf dem verhängnisvollen Hochzeitsfeste eine Maske, die ihn unkenntlich macht (Tittmann S. 193); im „Königssohn von England" trägt der Prinz in seiner Verkleidung als Narr eine Maske, und als er sich der Prinzessin zu erkennen gibt, „schmeißet er die Narrenkapp weg und ziehet die Kappe von dem Gesicht" (Tittmann S. 216); in demselben Drama erscheint er als Mohr und bindet sich zu diesem Zweck einen Flor vors Gesicht (Tittmann S. 222); im „Titus Andronicus" endlich tragen die beiden Söhne der Kaiserin Masken, als sie ihren Anschlag gegen Titus ausführen wollen; der erkennt sie trotz der Verkleidung und reißt ihnen „die Kappe vom Angesichte" (Creizenach S. 48). Sonst tragen die Männer Bärte, die nach Alter und Stand verschieden sind; in „Buhler und Buhlerin" rauft Dina ihrem Manne den Bart halb aus (Holland S. 241). Perücken tragen die Darsteller der Frauenrollen. Eine Art Perücke mit daran befestigten Hörnern kommt auch im „Fortunatus" nach dem Genuß der verhängnisvollen Äpfel zur Verwendung. Ehrbare Frauen, wie die Susanna bei H.J., erscheinen in unauffälliger Kleidung und ihrer natürlichen Gesichtsfarbe; Susanna trägt in der Gerichtsszene einen Schleier, den sie auf Verlangen der beiden Alten zurückschlagen muß. Ihr Gemahl rühmt ihre natürliche Bescheidenheit: „Etliche befleißigen sich, daß sie keinem andern, in Kleidungen, newen Mustern, und dergleichen uppigen vergenglichen Dingen nachgeben mögen. Damit sie auch für andern wegen jhrer schönheit mögen gesehen werden, können sie mit der Natürlichen gestalt, welche jhnen Gott gegeben hat, nicht zufrieden sein. Sondern beschmieren dasselbe mit Farben und Schmincke, und machen also aus Gottes Ebenbildt eine heßliche leichtfertige Teuffelslarven . . . . Ich danke aber dem lieben Gott, daß er mir ein frommes Weib, welches der Dinge keines achtet,

gnediglich beſcheret hat“ [a]). Ganz das Gegenteil dieſer Geſtalt iſt die „Ehebrecherin“ in den drei entſprechenden Dramen des Herzogs. Sie iſt ein jugendliches, ſchönes, auffallend geputztes und geſchminktes Weib. Wir müſſen ſie uns dem Bilde entſprechend denken, das der Gemahl der Suſanna von einem leichtfertigen, gefallſüchtigen Weibe entwirft. Daß ſie ſich ſchminkt, wird in dem Drama von „Buhler und Buhlerin“ beſonders hervorgehoben. Ihr Liebhaber ſchenkt ihr eine Schachtel franzöſiſcher Schminke [b]), die ſie denn auch ſogleich benutzt. Johan Bouſet ſtaunt ſie an und ſagt: „Ja vorwar, ghy lüchtet als eenen Karfunkel ende ſchone Rubin“ [c]). In den Varianten der Handſchrift des Herzogs iſt dieſer Zug noch weiter ausgeführt; hier nimmt ihr alter, betrunkener Gatte Anſtoß daran und ſagt zu Johan Bouſet: „ſie hat huriſche Geberde und damitt ſie deſto ſchöner ſein möge ſchmincket ſie ſich“, und weiter: „ehrlichen Weibern gebüret nicht, daß ſie ſich ſchmincken, ſondern ſie ſollen ſich an der geſtalt, die jnen Gott gegönnet hatt, genügen laſſen“, endlich: „ſonderlich dieſen morgen hatt ſie ſich mitt der Schmincke dermaßen zugerichtet, als ſie vor dieſem nie getan hatte“ [d]). Ähnlich wie dieſe Geſtalten des H. J. müſſen wir uns auch die Wirtstochter im „Verlorenen Sohn“ und auch die Königstochter Agrippina im „Fortunat“ vorſtellen.

Von einzelnen Charakterfiguren mögen nur wenige angedeutet werden. Scharf gezeichnet ſind in der Suſanna des H. J. die beiden Alten; Midian ein langer, hagerer, vornübergebeugter Mann, „wie ein Bogen, mit dem man auf der Geige ſpielt“ (nach Bouſets draſtiſchem Vergleich) [e]). Hans, der ſaſſiſche Bauer, beſchreibt ihn: „Er ſchal einen langen Barth habben, und die Ogen ſchöllen öhme gar depe im Koppe liggen, und ſyne Naſe ſchal öhme ſo krum weſen alſe ein Havickes Schnavel, he ſchal ſo mager und dröge ſyn als ein ſtock, de Hende ſchöllen öhm beven, und ſchal övel to Voute ſyn“ [f]). An anderer Stelle heißt es: „Die Augen liegen jm im Kopff als einem Schauffaus. Ich gleube ſein Mutter habe ſich am Habich verſehen, wie eine feine krumme Naſe hat er“ [g]). Im Gegenſatz zu

---

[a]) Holland, S. 81 f.
[b]) ibid. S. 230.
[c]) ibid. S. 235.
[d]) ibid. S. 858—861.
[e]) ibid. S. 158.
[f]) ibid. S. 38.
[g]) ibid. S. 45.

ihm ſteht Simeon, von dem es heißt, daß er ſo dick wie lang iſt[a]); „Pompert und Mehlſack“ wird er von der keifenden Bäuerin Anneke genannt (S. 146). Es iſt ſicher, daß die Erſcheinungen auf der Bühne ganz dieſen Beſchreibungen entſprachen. Als vornehme Herren tragen die beiden Alten ſammetne Röcke[b]). Eine weitere Charakterfigur iſt der Abt in dem Drama vom „Edelmann“. Wenn auch ſein Äußeres nicht näher beſchrieben iſt, ſo ſteht er doch deutlich vor uns als der Typus des wohlbeleibten Pfäffleins, das auf eine reichbeſetzte Tafel und angenehme Geſellſchaft hält und zur Arbeit weder einen Gedanken noch einen Finger rührt. Seine lukulliſchen Neigungen werden von Johan Bouſet hervorgehoben[c]). Eine hohe, ehrfurchtgebietende Geſtalt iſt dagegen der Zauberer Barrabas im „Königsſohn von England“, angetan mit einem langen, ſchwarzen Talar, mit Zauberbuch und Zauberſtab. Im „Liebeskampf“ und in den ſpäteren Dramen iſt dieſe Figur mit Vorliebe verwendet; im „König Mantalor“ wird er, ſeiner Würde angemeſſen, mit „heiliger Vater“ angeredet.

Einzelne charakteriſtiſche Kennzeichen, die etwa eine Perſon an ſich trägt, werden ſtets deutlich ſichtbar gemacht. Im „Ungeratenen Sohn“ ſteht Pudica, die Gemahlin des Probus, unmittelbar vor der Entbindung. Dieſer Zuſtand muß bei dem Darſteller der Rolle ſichtbar werden. Der Text ſelbſt hat zwar keine darauf bezügliche Vorſchrift; wenn aber bei Jakob Ayrer, wie wir ſpäter ſehen werden, ſolche Vorſchriften ganz gewöhnlich ſind, ſo hat er ſie ſicher von den E.K. übernommen. Es entſpricht dies ganz dem peinlichen Naturalismus der E.K., und etwas für das Gefühl Verletzendes fand das 16. Jh. nicht in derartigen Dingen.

Direkte Koſtümvorſchriften ſind bei den E.K. und bei H.J. (mit gewiſſen Ausnahmen, wie bei Vincentius Ladislaus und bei den Teufeln) nur da zu finden, wo die ſpezielle Beſchaffenheit des Koſtüms von beſonderer Bedeutung für das Stück iſt, oder wo Koſtümwechſel verlangt wird. Eſther erſcheint bei ihrem erſten Auftreten in einem geringen Kleide (Tittmann S. 11), dann, im Palaſte des Königs, müſſen wir ſie uns im fürſtlichen Gewande denken. Als ſie bittend vor den König tritt, trägt ſie Trauerkleider (S. 32);

---

[a]) Holland, S. 45.
[b]) Zweite Faſſung der „Suſanna“, ibid. S. 202.
[c]) ibid. S. 491.

bei ihrem Gastmahl muß sie wieder im königlichen Prachtgewande erscheinen. Mardocheus tritt als Büßer vermummt auf (S. 29); als er dann auf des Königs Geheiß von Haman mit hohen Ehren gekrönt wird, trägt er einen prächtigen Mantel und hat die königliche Krone auf dem Haupt (S. 36). Im „Verlorenen Sohn" tritt der Vater auf als alter grauer Mann mit einem Stecken, der Bruder in schlichter Werktagskleidung, der verlorene Sohn in stattlichen Kleidern, mit einer Reitgerte in der Hand (S. 47). In der Diebeshöhle, in die der verlorene Sohn geraten ist, ziehen ihm die Wirtsleute seine Hosen und Wams aus und werfen ihm ein paar alte, zerrissene Kleidungsstücke zu. In diesen Bettlerkleidern tritt er dann im nächsten Akte auf (S. 66). Besonders häufig ist Kostümwechsel im „Fortunatus" notwendig. Fortunat selbst erscheint bei seinem ersten Auftreten in zerrissenen Kleidern (S. 77); als er dann im Besitze seines Reichtums im zweiten Akt auftritt, sind schöne Kleider vorgeschrieben (S. 81). Zwischen seinem Entweichen vom Hofe des Sultans und der darauffolgenden nächtlichen Szene, in der ihm Fortuna seinen Tod verkündet, liegt ein Zeitraum von mehreren Jahrzehnten. Das muß auch äußerlich an ihm sichtbar werden; erst erscheint er als Mann in den besten Jahren, dann als Greis. Wenn auch die ausdrückliche Vorschrift im Texte fehlt, so verlangt doch das Prinzip des Naturalismus bei den E.K. diese Unterscheidung. Im verschiedenartigsten Kostüm tritt Fortunats Sohn Andalosia auf; erst am Hofe des Königs von England als unermeßlich reicher junger Ritter in prächtiger Kleidung, dann als verkleideter Juwelier in unscheinbarem Kittel; er sagt selbst: „Diese ungestalte Kleidung wil ich anthun, damit man mich nicht kenne" (S. 99). Die Larve, die er vorbindet, trägt höchstwahrscheinlich jüdische Züge, krumme Nase und langen Bart. Im fünften Akt beim Verkaufe der „Äpfel von Damascus" erscheint er wieder in „verwandelten Kleidern" (S. 103), jedoch anscheinend wieder als orientalischer Händler; endlich, als er vorgibt, die Prinzessin heilen zu wollen, „gleich einem Medico angezogen", im langen Talar wie ein reisender Charlatan (S. 107). Die Göttin Fortuna trägt ein weißes Gewand (S. 84) und eine Binde vor den Augen (S. 77). In der Komödie von „Jemand und Niemand" müssen wir vor allem bei den beiden Königinnen in ihrer Erhebung und Erniedrigung stets einen entsprechenden Kostümwechsel annehmen. Der Königssohn von England legt auf offener Bühne die Narrenkleider an, um in

dieſer Geſtalt zu ſeiner Geliebten zu gelangen (S. 212); in der zweiten Intrigue erſcheint er als Mohr in einem ſchwarzen Rocke (S. 222). Im „Titus Andronicus“ endlich hat der Verräter Morian in der erſten Szene „ſchwartz und geringe Gewandt uber ſeine prechtige Kleider gezogen“ (Creizenach S. 19), die er nachher abwirft (S. 21). Ähnlich iſt der Koſtümwechſel bei H.J. vorhanden. Der Liebhaber Pamphilus in der „Ehebrecherin“ tritt zunächſt ganz zerlumpt und abgeriſſen auf (S. 407 f.). Gallichoraea, der Ehemann, ſchenkt ihm eine Geldſumme, für die er ſich neu ausſtattet, ſo daß er „als der ſtattlichſte vom Adel“ auftreten kann (S. 414). Nach ſeinen beiden nächtlichen Beſuchen bei der Scortum trägt er neue prächtige Kleider, die ihm die Frau geſchenkt hat (S. 421 und 427). In dem Drama vom „Gaſtgeber“ haben wir uns den Wirt als einen wohlgenährten, behäbigen Mann vorzuſtellen, der als begüterter Herbergsvater etwas auf ſein Äußeres geben kann. Als ihn dann die Erſcheinung des Teufels erſchreckt hat und er mit genauer Not dem Verderben entronnen iſt, kommt er „gar elendig gezogen, kan kaum gehen oder reden, hat zerriſſene Kleider an, und hat nichts heils an ſeinem gantzen Leibe“ (S. 472). In gleicher Weiſe tritt der Fleiſchhauer, dem der Großvogt die Marktbude hat ausräumen und ſchließen laſſen, in zerriſſenen Kleidern auf (S. 780.)

Aus dieſen Beiſpielen erkennen wir das allgemeine Prinzip, daß das Koſtüm und die ganze äußere Erſcheinung bei allem typiſchen Charakter, den es im ganzen zeigt, doch in den Einzelheiten ſtets der Situation, in der ſich die Darſteller befinden, angepaßt iſt.

§ 24. Die theatraliſchen Ausdrucksmittel und die dramatiſche Situation.

Alle dieſe Geſtalten, deren äußere Erſcheinung wir feſtgeſtellt haben, konnten freilich erſt durch die von der Individualität des Schauſpielers abhängigen, eigentlich darſtelleriſchen Werte mit wirklichem Leben erfüllt werden. Die luſtige Perſon und die Teufelsfigur, die im Enſemble eine Ausnahmeſtellung einnehmen, ſind bereits beſprochen, ſoweit es ſich um die ihnen ſpezifiſch zukommenden

Eigentümlichkeiten handelt; im übrigen fügen natürlich auch sie sich dem Zusammenspiel ein. Wir haben mehrfach bereits den Naturalismus als das herrschende Prinzip der Darstellung bezeichnet. Dieses Streben nach möglichster Annäherung an die Wirklichkeit ist es ohne Zweifel, was den Übergang von der gebundenen Rede zur Prosaform beförderte. Ganz gewiß haben die E.K., solange sie noch in englischer Sprache spielten, auch den englischen Blankvers angewendet, und nur an derben, volkstümlichen Stellen Prosa eintreten lassen, so wie uns die Form bei Shakespeare vorliegt, und auch in deutscher Sprache haben sie Knittelversdramen aufgeführt[a]); jedoch war das Versmaß der Meistersinger für ihre darstellerischen Prinzipien ganz ungeeignet. Ein Vergleich von „Amantes amentes" mit „Sidonia und Theagenes"[b]) oder der beiden Dramen des H.J. mit ihren Versumdichtungen zeigt zur Genüge, welchen Vorteil die Prosaform für die Darstellung im Sinne der E.K. bietet. Daher kommt zum großen Teil der Mißerfolg Ayrers, der von dem Versmaß seines Lehrers Hans Sachs nicht abging.

Die theatralischen Ausdrucksmittel, deren sich der Schauspieler zur Erzielung seiner Wirkungen bedienen muß, sind die Sprache und die Gebärden. Diese mußten sowohl der Rolle im allgemeinen als auch der jeweiligen Situation im besondern entsprechen. Die Würde des Königs, die Unterwürfigkeit seiner Räte, die Tapferkeit des Ritters, die Anmut der edlen Jungfrau mußten darin zum Ausdruck kommen; die Affekte, das Feuer der Jugend und die bedächtige Ruhe des Alters, der Zorn des Herrschers, die Wut des Bösewichts, das Schimpfen des Bauern und das Keifen des Bauernweibes mußten sorgfältig gegeneinander abgetönt sein. Daneben spielt jedoch auch das Schablonenmäßige eine Rolle. Der König ist stets auf seine königliche Würde bedacht; alle, auch Gemahlin und Kinder, treten ihm stets mit scheuer Ehrfurcht entgegen, nie darf er einen Ton der Herzlichkeit und Vertraulichkeit annehmen. Ein König in seinen rein menschlichen Eigenschaften ist auf der Bühne der E.K. undenkbar; keinen Augenblick darf er oder gar der Zuschauer vergessen, daß er der Herr über Leben und Tod aller seiner Untergebenen ist. Daher müssen seine Worte gemessen und wuchtig

---

[a]) Vgl. hierzu S. 84 ff.

[b]) Reinh. Köhler im Shakespeare-Jahrbuch I, S. 408—415; daselbst sind einige Parallelstellen aus beiden Dramen nebeneinandergestellt.

klingen, und ſelbſt bei ſeinem Lächeln darf nie der furchtgebietende Zug aus ſeinem Antlitz weichen. Um ſo wirkungsvoller iſt dann der Gegenſatz, wenn ihm der Narr in ſeiner Unbeholfenheit und Ungeſchliffenheit plump vertraulich gegenübertritt und ihm ungeſtraft Dinge ins Geſicht ſagt, die jeden andern den Kopf koſten würden. Ein zweiter charakteriſtiſcher Zug iſt es, daß die Perſonen ſtets der Situation unterworfen ſind. Der König bewahrt ſeine Würde nur, ſolange er König iſt. Wenn er abgeſetzt und in den Kerker oder ins Elend geſtoßen wird, dann wird der ſtolze, Ehrfurcht und Unterwerfung heiſchende König zu einer kläglichen, jammernden und bejammernswerten Figur. „Wie das Glück ſo unbeſtändig, leſen wir in vielen Hiſtorien; ſolch' Unbeſtändigkeit mag von mir betrübten Menſchen wol geſagt werden. Ich war ein reicher und prächtiger König von Engelland, mein eigen Unterthanen verbannten mich aus dem Lande und thäten mich gänzlich vertreiben, da ich nun eine geraume Zeit in Elend und Armuth mein Leben hab ſpendiren müſſen. O Armuth, welch eine ſaure Laſt biſtu zu tragen, mit was Kummer, Herzeleide und Elende muß ich mein Brod ſuchen!" So jammert der vertriebene König in der Komödie von „Jemand und Niemand" (Tittmann, S. 141). Einen König, der auch im Bettlergewande König bleibt, kennen die E.K. nicht; ſie ſtellen nicht Charaktere, ſondern Situationen dar.

Der Zuſammenhang mit der Situation iſt in Wort und Gebärde ſtets feſtgehalten. Stolz und hochfahrend klingt Hamans Stimme, ſolange er in der Gunſt des Königs ſteht, demütig winſelt er um Gnade, als er verurteilt wird; in Todesangſt klammert er ſich an die Königin und muß mit Gewalt von ihr losgeriſſen werden. Der verlorene Sohn tritt keck und leichtſinnig auf, er „hat ein jung Reuterſtucklein, iſt luſtig". „Juch, holla, kolaſig!" ruft er in die Welt hinaus, „trotzet und ſinget". Sein Bruder dagegen „gehet gar einfaltig daher". Mit trübem Geſicht ſteht er bei der ausgelaſſenen Freude der andern. „Wie kömmts, daß du ſo betrübet biſt? Haſtu den Cornelium?" ſo fragt ihn der Luſtige, und mit philiſtröſer Lehrhaftigkeit wiederholt der Bruder die guten Lehren, die der Vater ſeinem Sohne mit auf den Weg gegeben hat. Als dann der verlorene Sohn ins Unglück geraten iſt, jammert er: „Ach, wie hat ſich mein Glück ſo gar verkehret! Nun muß ich in Hungersnot verderben uſw." Der Vater des verlorenen Sohnes muß in Ton und Gebärde durch die ruhige Würde des Alters ausgezeichnet ſein,

seine Rede ist maßvoll und abgeklärt, ohne Aufregung, ohne Haß. Besondere Verwandlungsfähigkeit verlangt das „Fortunatus"-Drama. Fortunat selbst, als ins Unglück geratener junger Mann, als reicher und mächtiger Herr, als ergrauter, durch Erfahrung weise gewordener Greis, muß diese verschiedenen Lebensstadien wie in der äußeren Erscheinung, so auch in der Art der Darstellung deutlich hervortreten lassen; dasselbe gilt von seinem Sohne Andalosia in der Rolle des reichen Ritters, des Juweliers, des Krämers und des Arztes. Es erübrigt sich, an sämtlichen Stücken der E.K. und des H.J. die einzelnen Situationen, in denen die handelnden Personen erscheinen, durchzugehen; es möge genügen, das leitende Prinzip festgestellt zu haben.

§ 25. Die rein mechanischen Ausdrucksbewegungen und die seelischen Affekte.

Unter rein mechanischen Ausdrucksbewegungen verstehen wir die auf bloß physiologischen Wirkungen beruhenden, ohne notwendige Mitwirkung seelischer Momente vor sich gehenden körperlichen Vorgänge, während die seelischen Affekte umgekehrt ohne notwendige körperliche Anlässe auf psychologischen Wirkungen beruhen[a]). Da jedoch intensive physiologische Eindrücke seelische Wirkungen zur Folge haben und seelische Affekte sich äußerlich nur in physiologischen Erscheinungen zeigen, so ist in praxi die Trennung beider nicht durchzuführen. Zu dem rein physiologischen Vorgang des Sterbens z. B. kommt stets das psychologische Moment der Todesangst hinzu.

Das Prinzip des Naturalismus findet hier das Hauptgebiet seiner Betätigung. Je mehr es gelingt, die künstlich erregten Ausdrucksbewegungen körperlicher und seelischer Affektionen den unter natürlichen Bedingungen entstandenen gleich zu machen, um so näher kommt der Darsteller seinem Ziele. Keineswegs bedeutet das eine Steigerung der künstlerischen Qualität; im Gegenteil: Maßhalten, Veredeln, Verschweigen können die E.K. nicht. So kommt es, daß die beabsichtigte Naturwahrheit über der übermäßigen Steigerung

[a]) Es ist selbstverständlich, daß von einer strengen Anwendung der Grundsätze der physiologischen Psychologie hier keine Rede sein kann.

und der unnatürlichen Pose verloren geht, und an Stelle der künstlerischen Wirkung wenigstens für unser Gefühl Ekel und Abscheu treten kann. Das Publikum der E.K. hatte allerdings eine andere Ästhetik als das 19. und 20. Jh.

Rein mechanische, nicht mit psychologischen Affekten verbundene Ausdrucksbewegungen bleiben nach dem eben Gesagten wenig übrig, und wir können über sie kurz hinweggehen. Hierher gehören z. B. die Trunkenheit des verlorenen Sohnes am Ende des dritten Aktes; die Eile, mit der der Diener im letzten Akt dieses Stückes die Vorbereitungen zum festlichen Mahle trifft (Jetzt kömt der Diener eilends heraus, als wenn er wo ein Geschäfte zu verrichten hätt)[a]; bei H.J. in der „Susanna" der Husten des alten Midian (Holland, S. 44) und sein Keuchen, als er scheinbar erschöpft aus dem Garten gelaufen kommt (S. 71); die Bewegungen des Einschlafens bei Johan Bouset in der (vom Druck abweichenden) handschriftlichen Fassung des „Gastgebers" (S. 881), oder der Müdigkeit in der „Ehebrecherin" (Johan Bouset reibet die Augen und rencket sich, als wenn er noch gar schläfferig were) (S. 418); endlich alle Bewegungen eines Sterbenden, soweit psychische Bewußtseinsfunktionen nicht mehr in Frage kommen: das Sterben des Medicus im „Ungeratenen Sohn": „Nimbt das Gift ein, fellet zu boden, brüllet grewlich und kratzet mit henden und Füßen von sich, entlich verscheidet er" (Holland, S. 394), das Todesröcheln des ermordeten Knaben in demselben Stück (S. 368) und der abgeschlachteten Söhne der Kaiserin im „Titus Andronicus" (Creizenach, S. 48).

Ungleich wichtiger sind die seelischen Affekte; in ihrer Herausarbeitung liegt das Hauptziel der Darstellungskunst der E.K. Es wäre verfehlt, die Darstellung der Affekte an der Hand einer Theorie, wie J. J. Engels „Ideen zur Mimik", oder irgend einer neueren Ästhetik der Schauspielkunst zu betrachten. Ebensowenig dürfen wir einen Unterschied zwischen intensiven Gefühlsverbindungen, eigentlichen Affekten und Willenshandlungen, zwischen mimischen Gefühlsäußerungen und pantomimischen Vorstellungsäußerungen machen. Die E.K. sind aus gröberem Holze geschnitzt und vertragen es nicht, daß man mit dem Rüstzeug der Psychologie eine Analyse ihrer Darbietungen vornimmt. Es handelt sich für uns weniger um eine Klassifikation der Affekte selbst, als vielmehr um

[a]) Tittmann, S. 72.

ihre phyſiologiſchen Begleiterſcheinungen, die ſich durchaus nicht immer mit dem Gefühlsinhalt decken. So wird das, was in der Pſychologie nur von untergeordneter Bedeutung iſt, für uns die Hauptſache. Wir unterſcheiden der Qualität nach nur nach dem allgemeinſten pſychologiſchen Einteilungsprinzip Luſt- und Unluſtaffekte, und der Erſcheinungsform nach erregende und lähmende, oder nach Wundt ſtheniſche und aſtheniſche Affekte. In der Darſtellung der E.K. können nun ſowohl die Affekte der Luſt wie der Unluſt erregend und lähmend auftreten, und zwar werden die Affekte lähmend, wo ſie in beſonderer Heftigkeit auftreten.

Auch hier iſt es bei den wenigen Dramen, die uns zu Gebote ſtehen, unmöglich, Vollſtändigkeit zu erreichen, und es kann nur unſere Aufgabe ſein, die hauptſächlichſten Affekte gleichſam paradigmatiſch zu betrachten. Der Affekt der Freude tritt faſt nur als erregender Affekt auf. So tritt der verlorene Sohn auf, als er von Hauſe weg in die Welt zieht, und dann bei dem Gelage im Wirtshauſe; „juch, holla, koraſig!“ ſo feuert er die anderen zur Freude an. Ebenſo der alte Vater, bei dem allerdings die Heftigkeit des Affekts durch den Ernſt und die Ruhe des Alters gemildert iſt. Als er ſeinen Sohn von ferne kommen ſieht, ſtehet er auf und läuft eilends auf ihn zu: „O wie hoch bin ich erfreut! Du biſt mein lieber Sohn, ... du ſolt mir willkommen ſein (Fällt ihm um den Hals, küſſet ihn)“ [a]). Fortunat, als er den Glücksſeckel gewonnen hat: „Hollah, hollah, Fortunate, ſei nun luſtig! Hie finde ich in der Wahrheit Gold!“ [b]). Andaloſia in ſeiner pietätloſen Freude nach ſeines Vaters Tode „kömt heraus, iſt ſehr luſtig und ſpricht: ‚Juch, holla! Wie iſts möglich, daß ich kan traurig ſein wie mein Bruder? (Tanzet und ſpringet). Holla, koraſig, allegrament luſtig, nun ſoll meine Freude erſtlich angehen!‘“ [c]) Ebenſo bei H.J.: die Freude des Böſewichts Nero kommt grauſig genug zum Ausdruck. „Nero jauchzet: ‚Wuich, wuich, das iſt vorerſt ins werck gerichtet‘ uſw.“ [d]). Pamphilus in „Buhler und Buhlerin“ „jauchzet und iſt luſtig“, als er vor das Haus ſeiner Geliebten kommt [e]).

---

[a]) Tittmann, S. 71.
[b]) ibid. S. 81.
[c]) ibid. S. 87.
[d]) ibid. S. 362.
[e]) ibid. S. 227.

Wie sich die Freude bei Pickelhering und Johan Bouset äußert, ist bereits besprochen worden.

Zum Affekt der Freude sind auch die Liebesszenen zu rechnen. Diese sind bei den E.K., wo es sich um edle Liebe handelt, unsagbar nüchtern. Schon Creizenach hat darauf hingewiesen[a]). Die Liebesgespräche im „Königssohn von England" und in „Julius und Hippolyta" sind von einer geradezu rührenden Hilflosigkeit. Zarte Regungen darzustellen war den E.K. nicht gegeben; das Blutrünstige und Gemeine lag ihnen besser. Am besten gelingen die Szenen der niederen Minne, wie die Wirtshausszene im „verlorenen Sohn", und natürlich die unanständigen Liebesszenen des Pickelhering. Bei H.J. kommt die Liebe, abgesehen von den Familienszenen der „Susanna", nur als Ehebruch vor. Auch da ist von geschickter Meisterung des Stoffes nicht die Rede; die Verführung gelingt im Handumdrehen, und die Gespräche sind ebenso unbeholfen wie bei den E.K. Eine stumme Tanzszene muß das ersetzen, was der Herzog im Dialog nicht wiedergeben kann. Anders ist es im Liebeskampf und den späteren Dramen. Diese enthalten seitenlange Liebesmonologe und Dialoge; es sind das eben romanische, nicht englische Elemente.

Einen viel breiteren Raum nehmen die Unlustaffekte ein, welche bald erregend, bald lähmend auftreten. Zorn, Wut, Schrecken, Angst und Verzweiflung sind die hauptsächlichsten Affekte, die hierher gehören. Plötzlich hereinbrechende lähmende Affekte können sich in ihrem Verlauf zu erregenden lösen, und umgekehrt können erregende Affekte sich bis zu lähmenden steigern. Für den ersten Fall ist typisch die Szene, in der Haman entlarvt wird. Als ihm Esther auf den Kopf zusagt: „Der Feind und Widersacher ist der stolze und böse Haman, der allhie sitzet," erschrickt er heftig und bringt nur die Worte hervor: „O, ich nicht." Dann erst, als der König das Urteil ausgesprochen hat und mit der Königin hineingehen will, kommt wieder Leben in ihn; er fällt vor der Königin nieder, umfaßt ihre Knie und fleht um Gnade[b]). Der entgegengesetzte Fall zeigt sich im „Fortunatus". Andalosia hat der Prinzessin in Unbedachtsamkeit den Wünschhut aufgesetzt und so Hut und Prinzessin verloren. Er „verschrickt gar heftig, schreit: ‚Agrippina,

[a]) Creizenach, Englische Komödianten, S. CIX.

[b]) Tittmann, S. 38 und 39.

o Agrippina, wo seid ihr? . . . O weh! o mordio! Verflucht sei dieser Baum, verfluchet sei auch die Frucht darauf' usw." Der Affekt tritt also erregend auf. Als Andalosia dann von den Äpfeln des Baumes der Schande ißt und die Hörner auf seinem Haupte fühlt, steigert sich der Affekt zur völligen Lähmung; er „liegt an der Erden und seufzet" [a]).

Als erregender Affekt tritt der Schreck auf im „verlorenen Sohn", als der Bestohlene seinen Seckel nicht findet. Er durchsucht vergeblich seine Taschen, wird unruhig', läuft zu der Wirtstochter und bittet sie mit erheuchelter Ruhe, ihm den Seckel wiederzugeben [b]). Ebenso im „Fortunat". Als der Sultan um seinen Wünschhut gekommen ist, ruft er aus: „O zeter, o mordio! Verfluchet seistu, betrüglich Fortunatus! usw." und gehet hinein und „reißet für Angst seine Kleider auf" [c]). In gleicher Weise äußert sich der Schrecken bei Ampedo, als er erfährt, daß sein Bruder Andalosia sich den Glücksseckel hat entwenden lassen. „Er erschricket heftig, wirket die Hände, reißet das Wambs auf" [d]). Als intermittierender, vorwiegend jedoch erregender Affekt ist der Schreck bei H. J. dargestellt. Im „ungeratenen Sohn" findet Probus die Leichen von Vater, Sohn und Mutter. Er geht von einem zum anderen, schüttelt sie, nimmt sie in die Arme und küßt die teuren Toten; Entsetzen häuft sich auf Entsetzen in seinem Gefühlsleben; auf Augenblicke von Schmerz übermannt, bricht er in leidenschaftliche Klagen aus, um im nächsten Augenblicke ein neues Schreckbild vor Augen zu sehen. Der Schrecken ist hier mit dem Affekt des Schmerzes eng verbunden. Lähmend wirkt dagegen der Schreck in der „Esther", als die Königin auf ihrem Bittgange plötzlich dem Könige gegenübersteht. Sie „verschricket, sinket nieder zur Erden". Erst als ihr der König gütlich zuredet, schlägt sie die Augen auf und findet sich wieder zurecht (S. 32). Lähmend wirkt der Schreck ferner auf Fortunatus, als er den Verlust des Seckels merkt. „Er verschricket sich gar heftig und siehet erbärmlich gegen den Himmel" (S. 95). Desgleichen Ampedo bei der Erzählung der Abenteuer seines Bruders: „Er verschrickt heftig, will zur Erde sinken" (S. 116). Wenig herausgearbeitet erscheint der Schreck in „Jemand und Niemand".

[a]) Tittmann, S. 101 u. 102.
[b]) ibid. S. 63.
[c]) ibid. S. 83.
[d]) ibid. S. 97.

Hier ist überall nur von dem Schrecken ohne nähere Angabe der Begleiterscheinungen die Rede; es scheint daher, als ob wir uns den Affekt in diesem Drama überall als lähmend zu denken haben. So bei dem verschiedentlichen Glückswechsel der beiden Königinnen, beim Tode des Königs Arcial, bei der Entlarvung des Jemand (S. 154, 156, 159, 172). Höchster Schreck wirkt lähmend in „Julius und Hippolyta". Romulus findet die zerrissenen Briefe und entdeckt so den Verrat seines Freundes Julius; er läßt vor Schreck den Brief fallen; dann erst faßt er sich und überlegt, was er tun will (S. 192). Endlich in der verhängnisvollen Tanzszene. Als Romulus den Julius ersticht und sich zu erkennen gibt, erzittern der Fürst und seine Tochter vor Schrecken; dann erst löst sich bei Hippolyta der Schreck in sinnlose Verzweiflung, in der sie sich selbst den Tod gibt (S. 194). Ein lähmender Schreck faßt den Königssohn von England, als er plötzlich der Königstochter von Schottland gegenübersteht; „er sihet sie heftig an, läßt das Schwert fallen" (S. 202). Dieser momentane Unlustaffekt wird allerdings sofort durch das höchste Lustgefühl abgelöst. Lähmend tritt der Schreck schließlich durchweg im „Titus Andronicus" auf. Morian bringt dem Titus die abgehauenen Häupter seiner Söhne, und Titus und Vespasianus „können kein Wort mehr für Angst reden, stehen gleich als todte Menschen" (Creizenach, S. 32). Als dann Victoriades dem Titus seine grausam verstümmelte Tochter zuführt, heißt es: „Titus verschrecket sich grausamlich, zittert und bebet, treibet groß Elende" (S. 34); Vespasian fällt ohnmächtig nieder. Es handelt sich bei Titus also um einen lähmenden Affekt, der erst, als er sich zu lösen beginnt, sich in Bewegungen des Schmerzes („treibet groß Elende") äußert. In gleicher Weise lähmend zeigt sich der Schreck bei der Kaiserin, als sie erfährt, daß sie von dem Fleisch ihrer eigenen Söhne gegessen hat. Sie „zittert und bebet, verschrecket sich grausamlich" (S. 51). Bei H.J. tritt der Schreck als durchaus lähmender Affekt auf bei der Mutter des ungeratenen Sohnes, als sie die Leichen ihres Gatten und Enkelkindes findet. Sie „erschrecket hefftig und fellet zur Erden" (S. 371). Ebenso, als bei Neros wildem Zechgelage aus den Schüsseln die Häupter der Ermordeten aufsteigen. Die Zecher sind vor Entsetzen keines Wortes mächtig; erst als die Köpfe wieder verschwunden sind, sind sie überhaupt fähig, von dem unheimlichen Orte zu fliehen.

Der Schrecken ist der Affekt des Augenblicks; er macht entweder

sofort dem normalen Zustande Platz oder geht in dauernde Affekte (Trauer, Verzweiflung usw.) über. Auch diese dauernden Affekte treten bald als erregende, bald als lähmende auf, bald gehen sie ineinander über. Verwandt mit dem Schrecken ist der Affekt der Angst. Ihn finden wir fast ausnahmslos als erregenden Affekt. So zeigt sich die Angst der Andronica, als sie von der Kaiserin deren beiden Söhnen überliefert wird; sie wehrt sich heftig und bittet um den Tod statt der Schande, bis sie mit Gewalt fortgeschleppt wird (Creizenach, S. 29). Bei H.J. äußert sich die Angst der Susanna, als sie von den beiden Alten überfallen wird, in lautem Schreien; in sinnlosen Bitten und kläglichen Ausrufen machen die beiden Alten ihrer Todesangst Luft, als sie zur Hinrichtung geführt werden (Holland, S. 153 ff.); im „ungeratenen Sohn" will der Knabe, den Nero zum gräßlichen Tode führt, weglaufen, aber Nero hält ihn fest und schleppt den Schaudernden ins Holz (S. 367); Probus bittet seinen Bruder dreimal um Gotteswillen, ihm das Leben zu lassen, und verspricht, ewig sein Diener und Gefangener sein zu wollen, bis ihm der Wüterich das Schwert in die Brust stößt (S. 387). Nur einmal finden wir die Angst als lähmenden Affekt. Als Andalosia die Königstochter in den wilden Wald entführt hat und wutschnaubend auf dem Platze herumrast, „stehet sie still und kann vor Schrecken nicht reden" (Tittmann, S. 112).

Schmerz, Betrübnis und Trauer finden wir in beiden Erscheinungsformen. Die gewöhnlichste Begleiterscheinung dieser Affekte ist heftiges Weinen. Ampedo weint bitterlich über den Tod seines Vaters Fortunatus (S. 84, 86 u. 87). Agrippina fängt bitterlich an zu weinen, als sie Andalosia in das Kloster gebracht hat und von ihr scheiden will (S. 116). Julius fällt in seiner Liebesqual auf die Knie und macht seinem Herzen Luft in unsinnigen Gebeten und Schwüren (S. 179). Eine erheuchelte Betrübnis über das Mißtrauen ihres Gatten legt bei H.J. in der Komödie „Von einem Weibe" die Meretrix an den Tag; sie „heulet und weinet", wobei ihr Johan Bouset in komischer Weise sekundiert und dadurch die Wirkung der Szene aufhebt (S. 277). Einen gleichfalls erheuchelten Schmerz und heftige Reue trägt der ungeratene Sohn zur Schau: er „stellet sich, als wann er weinet, fellet auff die Erden, und küsset sie, reuffet die

---

a) Schrecken und Angst sind bei den E.K. Synonyma. Das Wort „Angst" zur Bezeichnung des Schrecks im „Titus Andronicus" S. 32; vgl. oben S. 147.

Haar, reißet das Wambs auff ... fellet dem Vater für die Füße .... fellet ihm darnach umb den Halß." Weiter heißt es: „Weil er also redet mit jhme, mus er jmmer stehen, und die Hende winden, die Haar rauffen, und grünsseln" (S. 359). Man muß der affektierten Heftigkeit der Bewegungen anmerken, daß die ganze Reue nicht ernst gemeint ist. Als lähmender Affekt zeigt sich der Schmerz im „Verlorenen Sohn": als der Sohn den Verlust seines Vermögens bemerkt, setzt er sich stumm an den Tisch und stützt den Kopf in die Hände (S. 64); in ähnlicher Stellung erscheint sein Vater im Kummer um den Verlorenen (S. 71). Im „Königssohn von England" kniet die Königstochter in schmerzlicher Trauer an der Leiche des Geliebten nieder und bedeckt sie mit Küssen (S. 232); ebenso Andronica im „Titus Andronicus" an der Leiche ihres Gatten (Creizenach, S. 28). Lähmend wirkt die Trauer auf Probus im „Ungeratenen Sohn", als er auch seine geliebte Gemahlin verloren hat: er „gehet stillesschweigend auff und nieder, seuffzet und krauet die Haar" (Holland, S. 385).

Das „Krauen des Haars" würde auf uns nur noch komisch wirken können. Bei den E.K. hat es diese Wirkung durchaus nicht, sondern ist eine außerordentlich häufige Begleiterscheinung der eben besprochenen Affekte. In „Julius und Hippolyta" heißt es, als der Fürst und seine Tochter die gefälschten Briefe lesen: „sie verwundern sich sämtlich, kratzen sich bei den Haaren" (S. 182). Besonders häufig bei H.J.: „Gallichorea seuffzet gar tieff, krauwet sich hinter den Ohren" (S. 406); „krauwet sich hinter den Ohren" (S. 426); „Gallichorea geht stillschweigens auff und nieder, krawet die Haar, schüttelt den Kopf" (S. 431); Prodigus krawet sich hinter den Ohren und ist gar betrübet (S. 477); der Abt „krawet sich in den Haaren ... gehet gar traurig auff und nieder" (S. 496).

Der Zorn ist ein erregender Affekt. Im „Fortunatus" hat Andalosia die Agrippina entführt (die schon mehrfach angeführte Stelle S. 112) und setzt sie „gar zorniglich zur Erden, gehet gleich wie ein Bäre herumb, wirft den Rock abe, verkehret die Augen im Kopfe," während Agrippina in lähmender Angst dabeisteht (vgl. oben S. 148). In „Julius und Hippolyta" zerreißen der Fürst und seine Tochter im Zorn die gefälschten Absagebriefe des Romulus (S. 184). Die Zornausbrüche der beiden Richter in der „Susanna" gegenüber den Bauern, die ihnen ihr eigenes Aussehen beschreiben (S. 38), und die der Bauern gegenüber Johan Bouset, mit dem sie

ſich nicht verſtändigen können, ſind lediglich von komiſcher Wirkung, ebenſo die des Wirtes, den die Wandergeſellen um die Zeche prellen, und die Ohrfeigen, die Johan Bouſet gelegentlich bekommt. Der Zorn artet überhaupt in den Szenen der Bauern oder des Narren gern zu einer großen Prügelei aus. Im Ernſtfalle dagegen ſteigert ſich der Zorn zur ohnmächtigen Wut. Auf der Grenze dieſer beiden Affekte bewegt ſich in „Jemand und Niemand" die Gemütsſtimmung der beiden Königinnen, die abwechſelnd gedemütigt und wieder erhöht werden, und dann jedesmal dem gefügigen Schmarotzer befehlen, die Geſtürzte nach Kräften zu ſchlagen und zu quälen. Als erregender Affekt iſt auch noch die Stimmung des Nero im „Ungeratenen Sohn" zu betrachten, bevor er ſeinen Knaben ermordet: „er gehet auff und nieder und ſihet gar Blutgyrig aus" (S. 366). Zur ohnmächtigen Wut wird dagegen der Zorn bei Haman, als ihm Mardocheus die Verehrung verweigert. Er muß mit geballten Fäuſten daſtehen, unfähig, ſich von der Stelle zu rühren; er kann nur die Worte hervorſtoßen: „Warumb werde ich nicht raſend und toll? O wäreſtu ein König und beteteſt mich nicht an, ſo wolte ich dich mit dieſem Schwerte zerſchmettern!" (S. 25). Ebenſo die Kaiſerin im „Titus Andronicus". Auf die ſtolze Entgegnung der Andronica im dritten Akt ſtehen ihr nur Worte zu Gebote: „O mein Hertz wil mir im Leibe zerſpringen, gehe mir aus meine Augen du verfluchete Creatur!" (Creizenach, S. 27).

Der höchſte Affekt iſt die Verzweiflung. Als erregender Affekt iſt er bei H. J. mit beſonderer Liebe herausgearbeitet und ſtellt an die Virtuoſität des Darſtellers die größten Anforderungen. Die verzweifelte Liebesqual des Pamphilus in „Buhler und Buhlerinnen" wird folgendermaßen beſchrieben: „Er ſchweiget ſtille, und reißet die Kleider auff, Wirfft den Mantel und Huet von ſich, und ſtellet ſich, als wenn er gar furioſus wäre. Schweiget abermal gar ſtille dabey, Leufft auff dem platz herumb, kratzet die Haer (!), leget ſich einmahl nieder, und ſtehet dann wieder auff, unnd legt ſich wieder nieder unnd bleibet entlich ligen" (S. 216). Die Verzweiflung führt alſo hier vom erregenden Affekt zur vollſtändigen Lähmung. Hierauf tritt der Teufel an ihn heran und ſtachelt ihn von neuem auf: „Pamphilus wiſchet geſchwinde auff, und leufft ein mal oder zwey auff und nieder .... leufft herumb, raufft die Haer, und reißet die Kleider auff" (S. 217/8). Mit ähnlichen darſtelleriſchen Begleiterſcheinungen muß in demſelben Stück der Monolog der Reue

und Verzweiflung der Dina ausgestattet sein, der zu ihrem Selbstmord führt (S. 258); ebenso der entsprechende Monolog der Scortum in der „Ehebrecherin“: sie „gehet auf und nieder gar traurig und erschrocken, raufft die Haer“ (S. 442), der Teufel kommt und wirft ihr einen Strick vor die Füße, sie nimmt ihn auf und legt ihn sich um den Hals, die Teufel springen herbei und ziehen den Strick zu (S. 443). Im „Fleischhauer“ packt den bestechlichen Marktmeister die Verzweiflung des bösen Gewissens: er „brüllet wie ein Ochs ... reißet die Kleider entzwey, brüllet ... muß sich gar erschrocken umbsehen ... brüllet etzliche mal auff einander greuliche, kratzet mit Händen und füßen ... die beyden Teuffel springen zu mit erschrecklichem Brüllen nemen jm beim Leibe und furen jhn hin wegk“ (S. 783/4). Zu völligem Wahnsinn steigert sich die Verzweiflung bei Gallichoraea in der „Ehebrecherin“. Nachdem er die Gewißheit von dem Ehebruch seiner Frau völlig apathisch hingenommen hat, kommt der Anfall um so schrecklicher zum Ausbruch, und wird dadurch, daß Johan Bouset Zeuge der Szene ist, nur noch unheimlicher durch den Kontrast des Narren und des Tollen. „Gallichoraea Stellet sich an als wenn er furiosus were [dieselbe Anweisung wie oben bei Pamphilus], leufft hüpfft und springt .... Kreigt Johan bey dem Kopff und tantzet mit jhm, nimpt die Hanfedern an tauschet mit Kleidern und stellet sich mit Worten und Geberden gar nerrisch, Repetirt auch mit Johan offtmals die Wort: ‚Gallichoraea ist auff deutsch ein Hanrey‘, und lachet selber darüber ... Entlich begeret er auch Spielleute, Die mus jhm Johan holen, Tantzen Materina zusammen, und treiben allerley Possen mit geberden und Worten, Wie solchs die zeit leiden will.“ Schließlich wird er mit List in einen Käfig gesperrt und unter „greßlichem Schreyen“ fortgeschafft[a]). Ein Gemisch sämtlicher Affekte, Schrecken, Angst und Verzweiflung ist die Schlußszene des „ungeratenen Sohns“. Nero „kompt heraus gar erschrocken, und sihet sich umb, als wenn jhn einer jagen wolte, krawet die Haer (!), unnd wann er ein wenig fort gehet, sihet er sich als gar erschrocken umb.“ Er legt sich nieder zu schlafen, da erscheinen ihm im Traum die von ihm Ermordeten, in der Stellung, wie sie Nero umgebracht hat. Er schrickt heftig auf, „zittert und bebet“, fällt jedoch sofort wieder in die Betäubung zurück, um von neuen Erscheinungen aufs neue geschreckt

---

[a]) Holland, S. 440/2.

zu werden. Er flieht in den Wald, doch hier wiederholen sich dieselben Szenen. Er „erschrecket, raufft das Haar, laufft geschwinde auff und nieder, windet und krümmet sich, reißet das Wambs auff, und brüllet grewlich wie ein Ochs .... fellet zu der Erden, kratzet mit Henden und Füßen von sich, Stehet wider auff, und leufft herumb, als wenn er gar von Sinnen were." Schließlich wird er von den Teufeln weggeholt. Von Naturalismus kann man bei solchen Szenen nicht mehr reden; hier handelt es sich nur noch darum, Grauen auf Grauen zu häufen und den Zuschauer gehörig schütteln zu machen, und es ist kein Zweifel, daß den Zuschauer eine Gänsehaut überlief und ihm der Atem stockte, wenn er solche Vorgänge dargestellt sah.

Wir haben hier die echteste Kunst (oder besser Unkunst) der E.K. vor uns; besser und getreuer, als wir das Bild aus der Sammlung von 1620 gewinnen können. Der „Titus Andronicus" kommt dieser Schauerdramatik am nächsten, doch arbeitet er, wie wir sahen, vorwiegend mit lähmenden Affekten. Das bedeutet ganz gewiß eine höhere Stufe des Geschmacks. Erregender Affekt ist die Verzweiflung in dieser Sammlung nur als direkte Folge plötzlichen Schreckens (Fortunatus, S. 83 u. 97, vgl. oben S. 146). Die gewöhnliche Begleiterscheinung ist hier, wie bei H.J., das Aufreißen der Kleider. Im übrigen wiegt die lähmende Verzweiflung vor. Der verlorene Sohn rast nicht wie ein Toller auf der Bühne herum, sondern fällt nieder zur Erde und bleibt in großen Kümmernissen liegen (S. 67 u. 69), seufzt und weint bitterlich (S. 70). In gleicher Weise äußert sich die Verzweiflung bei der geschändeten und verstümmelten Andronica; sie „bleibet alleine seuffzen und siehet kläglich gegen Himmel" (Creizenach, S. 32).

§ 26. Das Zusammenspiel.

Es bleibt noch der Gesamteindruck der Szene zu betrachten übrig. Von den äußeren Bühnenverhältnissen, von dem Fehlen eines Vorhanges hängt es ab, daß zu Beginn der Szene die Personen auftreten und zum Schluß wieder die Bühne verlassen, die Szene also niemals mit einem Gruppenbilde abschließt. Von welchem

Einfluß dies auf die innere Technik der Dramen ist, das zu unterscheiden ist nicht unsere Aufgabe. Der Akt- und Szenenschluß ist durch musikalische Einlagen bezeichnet, wenn nicht Singspiele und ganze Pickelheringsposſen eingeschoben sind. Schon auf dem altenglischen Theater war das üblich, und in den späteren deutschen Stücken sind darauf bezügliche Anweisungen häufig; im Danziger Drama „Tiberius und Anabella“ schließt jeder Akt mit der Anweisung „wird musicirt“ ab. Auch in der Sammlung von 1620 fehlen diese musikalischen Aktschlüsse nicht; sie scheinen jedoch nicht regelmäßig zu sein, sondern nur da, wo sie der Situation angemessen sind. So ist das Blasen der Trompeten vorgeschrieben beim Auszug des verlorenen Sohnes (S. 52), desgleichen beim Abzug des Königs von England (S. 205). Bei H.J. gibt es in Wirklichkeit keine Abschlüsse; dieselben stehen nur auf dem Papier, während bei der Darstellung der eine Akt in den andern übergeht, ohne daß die Personen die Bühne verlassen. In „Buhler und Buhlerin“ tritt in der letzten Szene des dritten Aktes der Ehemann auf und pocht an die Tür seines Hauses; die erste Szene des vierten Aktes schließt unmittelbar damit an, daß Dina ihm öffnet und ihn einläßt. In der Komödie „vom Wirte und den Wandergesellen“ erscheint in der Schlußszene des ersten Aktes der Wirt, auf seine Gäste wartend, die dann in der ersten Szene des zweiten Aktes zu ihm treten. Im „Edelmann“ tritt in der letzten Szene des dritten Aktes der Abt auf, in der ersten des vierten Aktes kommt der Edelmann mit seinem Diener zu ihm. Im „Vincentius Ladislaus“ sieht am Schluß des vierten Aktes der Marschall den Vincentius herbeikommen: „Aber dort kömpt er gleich her, Ich mus zu meinem Herrn gehen (gehet abe).“ Mit dem unmittelbar folgenden Auftreten des Angekündigten beginnt der fünfte Akt. Das Leerbleiben der Szene ist also bei H.J. nicht an die Aktschlüsse gebunden; durchgeführt ist es nur im „ungeratenen Sohn“, und hier tritt auch die Zwischenaktsmusik der E.K. wieder ein: der erste, zweite, dritte und fünfte Akt schließt mit der Anweisung „Musica“, im vierten fehlt sie wohl nur durch Zufall.

Prächtige Aufzüge mit glänzenden Kostümen mußten auf die schaulustige Menge natürlich stets eine große Wirkung ausüben, und wir können annehmen, daß sie von den E.K. sehr viel angewendet werden, auch wenn uns die erhaltenen Texte wenig Material dazu geben. Demgemäß können wir uns den Aufzug der

römiſchen Fürſten zur Vornahme der Kaiſerkrönung, womit der Titus Andronicus anhebt, mit großem Gepränge inſzeniert vorſtellen; ebenſo muß das Erſcheinen des alten Herzogs Severus im „Ungeratenen Sohn“ mit Würde und Feierlichkeit vor ſich gehen. Der Aufzug des Vincentius Ladislaus mit ſeinem Dienertroß vor dem Herzog Sylveſter wirkt parodiſtiſch, findet jedoch in dem Aufzuge des Herzogs und des herzoglichen Frauenzimmers ſein ernſtes Gegenſtück.

Kampfſzenen werden teils durch Trompetenblaſen und Lärmen hinter der Bühne angedeutet. Die Kämpfe zwiſchen Titus Andronicus und dem Kaiſer werden nicht ſichtbar vorgeführt. Die Anweiſung zu Beginn des ſiebentes Aktes lautet: „Jetzt werden die Heertrommel geſchlagen, und die Trompeten blaſen auf . . . Kömpt heraus Veſpaſianus.“ Über die Kämpfe ſelbſt berichtet dieſelbe Anweiſung als papierne Ergänzung des geſprochenen Wortes: „und iſt die Zeit, daß Veſpaſianus ſein Kriegesheer, welches er geworben kegen Rome bringet, hat grawſam gewütet, alle Städte, ſo den Römern zugehöret, rund umb gekehret“ [a]). Hinter der Szene findet auch im Drama vom „Königsſohn von England“ die erſte Schlacht der beiden Könige ſtatt. Der König von England befiehlt: „Nun blaſet auf, ihr Trommeter, und macht uns einen Löwenmuth (Gehen hinein — Wird Lärm geblaſen, ſcharmutzieren. Hernach kömt der König von Engelland und ſein Sohn heraus). König: O weh, herzlieber Sohn, wer hätte gedacht, daß der gering Schotte ſo grauſam und mächtig ſtreiten ſolte!“ [b]) Die zweite Schlacht dagegen geſchieht auf der Bühne vor den Augen des Publikums. Die Anweiſung ſagt: „Alsbald wird an zweien Orten geblaſen, und kommen immer zween und zween heraus, die da fechten mit Schild und kurzen Schwertern, worvon dann einer liegend bleibet. Nach dieſem allen kömt der König von Engelland mit bloßen Gewehr heraus; auf der ander Seiten der König Schottland und ein jegliches Volk bei ſich“ [c]). Dieſe Auflöſung der Schlacht in verſchiedene Einzelkämpfe iſt als ein Notbehelf anzuſehen, zu dem die E.K. ihre Zuflucht nahmen,

[a]) Creizenach, S. 43. Derartige Anweiſungen, die nur als „papierne Ergänzung der Darſtellung“ zu verſtehen ſind, finden ſich öfter in der Dramatik des 16. Jhs. Sie ſind ebenſo zu beurteilen, wie die „geſprochene Dekoration“ des Schuldramas (Exp. Schmidt, a. a. O. S. 149). Das ſchönſte Beiſpiel einer ſolchen Anweiſung findet ſich in Rufs „Adam und Eva“ in der Anmerkung: „Hie beſchlaft Adam ſin wib, die gebirt ein ſun und eine tochter.“

[b]) Tittmann, S. 200.

[c]) Ibid. S. 230.

da ihnen das erforderliche Menschenmaterial für Massenkämpfe fehlte. Mit um so größerer Sorgfalt wurden dagegen die Einzelkämpfe inszeniert. Auf unseren Bühnen wirken derartige Fechtszenen stets bis zu einem gewissen Grade komisch; anders bei den E.K. Hier sind die Darsteller durchweg körperlich gewandte, im Springen, Tanzen, Fechten und ähnlichen Künsten ausgebildete Leute, denen es nicht bloß darauf ankommt, darzustellen, wie im Zweikampfe der eine den anderen überwindet, sondern die vor allem ihre Fechtkunst vom Publikum wollen bewundern lassen. Auch der auf die Spitze getriebene Naturalismus der E.K. zeigt sich in solchen Zweikampfszenen; es war ein unbedingtes Erfordernis, daß wirklich Blut fließen mußte. Bei dem Kampfe der beiden jüngeren königlichen Brüder in „Jemand und Niemand" heißt es: „Sie kommen wieder, sein voll Bluts — laufen wieder zusammen, sein beide verwundet, wollen wiederfallen, erschießen (!) sich beide mit den Schwertern" [a]). Ebenso mußte bei Mord und Selbstmord Blut fließen. Wie solche Szenen dargestellt werden, sagt die Stelle im Liebeskampf in der Tragiecomoedie III, 3, wo der Schiffskapitän sich aus Verzweiflung den Kopf einrennt: „Fellt in Verzweifflung, leufft mit dem Kopff an die Wand daß das Blut unter dem Hut herfür tringet, welches mit einer Blase gar wol gemacht werden kan" [b]). Wie beliebt dieser grausige Effekt war, zeigt sein häufiges Vorkommen bei Jakob Ayrer. Gräßlich wird auch die Ermordung der beiden Söhne der Kaiserin im „Titus Andronicus" vorgeführt. Titus hat ein Tuch umgebunden und hält ein Schermesser in der Hand; ein Diener hält ein Gefäß. „Der elteste Bruder wird erstlich herüber gehalten, er wil reden, aber sie halten jhm das Maul zu. Titus schneidet jhm in die Gurgel, das Blut wird auffgefangen, legen ihn, da das Blut außgerennet, todt an die Erden." Dasselbe wiederholt sich mit dem anderen Bruder [c]). Diese entsetzliche Szene wird durch Neros Mordtaten im „ungeratenen Sohn" bei H.J. noch an Scheußlichkeit übertroffen [d]). Hinrichtungsszenen fallen ebenfalls unter diesen Gesichtspunkt. Die Hinrichtung Hamans wird mit der größtmöglichen Naturtreue vorgeführt. „Haman steiget die Trepp auf, Hans stürzet

---

[a]) Tittmann, S. 162.

[b]) Creizenach, S. 221.

[c]) ibid. S. 48.

[d]) Holland, S. 368—71. Ich erspare es mir, diese widerwärtigen Szenen im Wortlaut wiederzugeben.

ihn herunter, ſchneidet hernach ab, trägt ihn hinein“ [a]). In gleicher Weiſe geht die Hinrichtung des Fleiſchhauers bei H. J. vor ſich [b]). Wie derartige Szenen dargeſtellt wurden, ohne daß die Schauſpieler dabei zu Schaden kamen, iſt nirgends deutlich geſagt; wir können vielleicht annehmen, daß der Strick unter den Achſelhöhlen befeſtigt wurde und um den Hals nur eine loſe Schlinge gelegt war. Bei der Steinigung der beiden Alten in der „Suſanna“ wurden Papierbälle, die wie Steine bemalt waren, verwendet, und aus den unter den Kleidern verborgenen Blaſen rann das Blut zur Erde. Dem Titus Andronicus iſt die eine Hand, ſeiner Tochter Andronica beide Hände abgehauen. Die Stummel konnten durch blutbefleckte Fauſthandſchuhe angedeutet werden.

Über den allgemeinen Habitus der Darſteller iſt wenig mehr zu ſagen. Die Bauern und Perſonen niedrigen Standes gehen plump und ungeſchlacht daher; hochſtehende Perſonen befleißigen ſich eines wohlgebildeten, „alamodiſchen“ — das Wort erſcheint erſt im Liebeskampf — Auftretens. Durch „Vincentius Ladislaus“ wird dieſe Art des Benehmens parodiert. In der berühmten Belehrung, die Hamlet den Schauſpielern gibt, hält er ihnen ihre Fehler vor, aus denen wir am beſten die Art und Weiſe der Komödianten erkennen können; denn Shakeſpeare hat hier gerade die Truppen im Auge, die um 1600 aus Deutſchland nach England zurückkamen und allerlei Untugenden mitbrachten (Hamlet III, 2). Im deutſchen Hamlet lautet die Stelle:

> Doch iſt es beſſer, wenn alles accurat iſt .... auch könnt ihr wohl etlichen davon ſagen, wenn ſie eine königliche oder fürſtliche Perſon agiren, daß ſie doch nicht ſo ſehr gucken, wenn ſie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht ſo viel ſpaniſche Pfauentritte und ſolche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, ſein naturell iſt das beſte: der einen König agiret, muß ſich einbilden, daß er in dem Spiel ein König ſey, und ein Bauer auch wie ein Bauer [c]).

Die gewöhnliche Form der Ehrfurchtsbezeigung iſt das „baiſer les mains“, der Handkuß, der unter einer tiefen Verbeugung auf die eigene Hand gedrückt wird [d]).

---

[a]) Tittmann, S. 40.

[b]) Holland, S. 795.

[c]) Creizenach, S. 163.

[d]) Das Wort iſt durch volksetymologiſche Umbildung zu den wunderlichſten Formen entſtellt: Baſe les manes, Baſis manus, Baſiles manus, Baſelmaus, Paſelmenigs uſw.

Szenen der Feierlichkeit sind natürlich mit dem nötigen Beiwerk ausgestattet, so die Schwurszene im „Titus Andronicus“ (Creizenach S. 36) und die Geisterbeschwörung des Runcifax-Barrabas im „Königssohn von England“. Hier heißt es: „Er macht mit dem Stecken einen Circul umb sich, schlägt das Buch auf, macht viel Kreuze hin und her .... macht einen Haufen Experfex“ [a]). Das parodistische Gegenstück hierzu ist die Vorspiegelung einer Teufelsbeschwörung in dem Pickelheringsspiel vom „wundertätigen Stein“ (Tittmann S. 239).

Mit großer Sorgfalt wurden endlich Traum- und Geistererscheinungen inszeniert. Kettenklirrend erscheinen die Geister im „Fortunat“ (S. 79); unter den Klängen der Musik tanzen im „Königssohn von England“ die Erscheinungen des Prinzen und der Prinzessin über die Bühne, sobald der König in den Zauberspiegel sieht. Mit allen der Bühnenkunst zu Gebote stehenden Mitteln ist der Eindruck des Grauens hervorgerufen im „ungeratenen Sohn“. Zuerst erheben sich bei dem wilden Zechgelage die Häupter der drei Ermordeten aus den Schüsseln; dann erscheinen die Opfer von Neros Wut ihm im Traume, und zwar so, wie er sie ermordet hat; schließlich peinigen sie ihn im wachen Zustande und rufen wehe über ihn. Diese Erscheinungen wurden von den späteren Dramatikern mit Vorliebe nachgeahmt. In dem lateinischen Jesuitendrama „Zeno infelix“ von Josephus Simon, das aus dem Collegium Anglorum in Rom hervorgegangen ist, und dessen Verwandtschaft mit der englischen Bühne evident ist [b]), erscheinen zu Beginn des Stückes die Traumbilder derer, die in der Tragödie ermordet werden, dem Zeno: „Conversa scena omnia nigrescunt. Visuntur hic eorum sepulchra qui in präsenti tragoedia interficiuntur adjectis eorum insignibus et mortis instrumentis.“ Im Wahnsinn der Todesstunde des Zeno wiederholt sich die Erscheinung: „Hic mutatur scena. Visuntur novem sepulchra cum suis quaeque demortuis. Super sepulchra cernuntur insignia mortuorum suis labaris.“ Die Szene erscheint als eine direkte Nachbildung der Geistererscheinung bei H. J. Sie gehört zu den gebräuchlichsten Effekten der E. K. Auch Gryphius hat in seiner „Katharina“ und im „Karl Stuart“ davon Gebrauch gemacht.

---

[a]) Tittmann, S. 210.

[b]) Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie (Hamburg u. Leipzig 1891 [Litzmanns Forschungen IV]).

Noch einige Worte sind zu sagen über die Darstellung der Singspiele[a]). Wie aus Rinuccinis Dafne sich die Oper entwickelte, so sind die englischen Singspiele der Ursprung der Operette. Entstanden sind die Singspiele aus den englischen Jiggs, Tanzliedern im $^{6}/_{8}$- oder $^{12}/_{8}$-Takt. Es sind Bänkelsängerlieder meist recht obszönen Inhalts, die ursprünglich von einem, später von mehreren vorgetragen wurden. Sie gipfeln in einer Schlußpointe, an die sich ein Tanz der Vortragenden anschließt. Wir können somit die Singspiele in Parallele zu den ältesten deutschen Fastnachtsspielen setzen und müssen hiernach auch ihre Darstellung beurteilen, daß es sich nämlich weniger um eine regelrechte Darstellung, sondern nur um einen mimisch belebten Vortrag mit verteilten Rollen und kostümierten Sängern handelt. Hönig hat in seiner Rezension von Boltes Untersuchung über die englischen Singspiele bemerkt, daß das Lied vom hölzernen Hans, das der Bauer Kuhhoff in Ayrers Fastnachtsspiel „Hoflebens kurzer Begriff" vorträgt, nur auf mehrere Personen verteilt zu werden braucht, um ein vollständiges Singspiel abzugeben. Ayrer führte die Gattung zuerst in Deutschland ein. Bei ihm ist überall Eine Strophenform durch das ganze Spiel festgehalten; die Singspiele in der Sammlung von 1620 und im Liebeskampf zeigen eine fortgeschrittenere Stufe insofern, als die Melodien und Strophenformen wechseln. Die erhaltenen Texte sind jedoch unglaublich nachlässig und teilweise bis zur Unverständlichkeit entstellt. Die beliebteste Strophenform ist der „englische Roland", den auch Ayrer vielfach verwendete. Daraus, daß diese Singspiele ursprünglich nicht für dramatische Darstellung, sondern für mimischen Vortrag bestimmt waren, erklärt sich ihr sprunghafter, balladenartiger Charakter, der jedes dramatische Element vermissen läßt. So führen uns die Singspiele auf die allererste Entstehungsstufe des volkstümlichen Dramas zurück. Mit der Zeit mußten natürlich auch diese Spiele dramatischen und vor allem theatralischen Charakter annehmen. Diese Übergangsperiode zur eigentlichen Operette ist charakterisiert durch das Singspiel von „Harlequins Hochzeit", das von Christian Reuter bearbeitet wurde, und das noch Goethe über die Bühne gehen sah.

[a]) Bolte, Die Singspiele der Englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Hamburg u. Leipzig 1893 [Litzmanns Forschungen VII]). Dazu Rez. von Hönig im Anzeiger für deutsches Altertum 22, S. 296 ff.

Zweiter Teil.

Jakob Ayrer.

A. Allgemeines.

§ 27. Chronologie der Dramen Ayrers.

An Ayrers Dramen zeigt sich die Verschmelzung der alten überkommenen Tradition des Meistersängerdramas mit der neuen Kunstübung der E.K. Auf dieser Basis hätte sich ein nationales deutsches Drama entwickeln können, wenn ein Mann von der Begabung und dem sicheren künstlerischen Takte des Hans Sachs an die Aufgabe herangetreten wäre; bei dem minimalen Talente des Nürnberger Gerichtsprokurators Ayrer mußte dieses Unterfangen vollständig mißlingen. War es ihm also nicht möglich, der alten absterbenden Tradition neues Leben einzuhauchen, so sind seine Dramen doch interessant als Beweis für die große Bewegung, die das Auftreten der E.K. in Deutschland hervorrief. Schwierig ist es, zu Ayrers Dramen als bühnengeschichtlichen Dokumenten Stellung zu nehmen, deshalb, weil uns jede direkte oder auch nur andeutende Nachricht über ihre Aufführung fehlt. Auch die letzten erschöpfenden Nachforschungen Hampes über Nürnberger Theaterverhältnisse haben nichts zutage gefördert. Das ist indessen durchaus kein Beweis gegen die Aufführung Ayrerscher Dramen. Auch über Hans Sachs-Aufführungen geben uns die Archive nur äußerst dürftige Auskunft, während wir aus seinem eigenen, gewiß auf Wahrheit beruhenden

Berichte wiſſen, daß ſeine Dramen ſehr häufig aufgeführt wurden; anderſeits wäre es auch undenkbar, daß Ayrer im Zeitraum von 15 Jahren etwa 140 Stücke — von denen glücklicherweiſe nur die Hälfte erhalten iſt — zuſammengereimt haben ſollte, wenn er niemals Gelegenheit gehabt hätte, ſie auch wirklich dargeſtellt zu ſehen. Denn daß er im Hinblick auf die Aufführung ſchrieb, beweiſen erſtens die peinlich genauen Bühnenanweiſungen ſeiner Stücke ſelbſt, dann aber auch die Vorrede der Herausgeber des Opus theatricum, des erſten und einzigen Bandes ſeiner Dramen, der fünf Jahre nach Ayrers Tode im Druck erſchien. Hier iſt ausdrücklich geſagt, daß die Stücke ſo eingerichtet ſind, „daß mans alles perſönlich Agirn und Spilen kan[a]). Daß die Bühnenanweiſungen von Ayrer ſelbſt herrühren, geht daraus hervor, daß ſie in der erheblich älteren, vielleicht vom Verfaſſer ſelbſt herrührenden Dresdner Handſchrift, die einen Teil der Ayrerſchen Dramen enthält, mit dem Opus theatricum wörtlich übereinſtimmen[b]). Auch die Prologe und Epiloge der Dramen ſind ſtets ad ſpectatores, nie ad lectorem gerichtet. Der Beginn des erſten Römerdramas ſcheint ſich direkt auf die vom Rate erwirkte Spielerlaubnis für den ganzen römiſchen Zyklus zu beziehen. Die Verſe lauten:

Mit euch allen ſey Gottes Gnad!
Dieweil man uns erlaubet hat,
Euch etliche Spil zu Agirn,
So wöll wir euch jetzt recetirn uſw.[c]).

Wir können alſo als ſicher annehmen, daß Ayrers Dramen in der uns vorliegenden Geſtalt auch wirklich aufgeführt wurden[d]).

---

[a]) Ausg. von Keller im Lit. Ver. 76—80, S. 6.

[b]) Vgl. den Anhang 2.

[c]) Keller S. 17.

[d]) Daß Ayrers Stücke auch außerhalb Nürnbergs aufgeführt worden ſind, dürfen wir aus zwei Nachdrucken von zwei Dramen und zwei Faſtnachtsſpielen vermuten. Der erſte Druck (o. O. u. J.) enthält die Dramen „von einem alten Buhler“ und „von zwei fürſtlichen Räten“. Er iſt betitelt: „Die Buhleriſche Geſellſchaft. Das iſt: Zwey annehmliche erfreuende Comödien, die erſte, von einem alten Buhler, dem es auf ſeiner Freyerey ſeltzam ergangen iſt; und die andere von zwey verbuhlten Räthen, ſo liſtiger Weiſe mit zweyen Mägden ſind betrogen worden. Im jetzigen Jahr verneuert, mit anweiſenden Figuren.“ Der Titel des zweiten Druckes lautet: „Die verfehlte Buhlſchafft, das iſt: Zwey luſtige Spiel, da in dem erſten dargethan wird, wie der Teuffel einer Buhlerin ihre Ehr vor ihren Buhlern hütet, biß ihr Ehemann wiederkommt. Und in der andern, wie drey vermeinte Buhler, bey einer ehrlichen Beckin, übel an-

In seiner Schrift „Zur Kritik Jakob Ayrers" hat Robertson eine Chronologie aufgestellt, die geeignet ist, große Verwirrung hervorzurufen[a]). Die obengenannte Dresdner Handschrift enthält zehn Dramen, vier Fastnachtsspiele und zehn Singspiele aus den Jahren 1595—98; jedem Drama ist das Anfangsdatum der Abfassung beigegeben. Diese Zeit faßt Robertson als die erste Periode, in der Ayrer noch ganz unter dem Einflusse des Hans Sachs steht, und läßt 1598 mit dem Einfluß der E.K. (Sackevilles Gastspiel in Nürnberg) die zweite beginnen. Als Kriterien für die Zugehörigkeit zur zweiten Periode gelten ihm

1. Fortschritte der dramatischen Form,
2. Benutzung englischer Vorbilder,
3. Einführung der komischen Figur der E.K.,
4. Allmähliche Abschaffung des Prologs und Epilogs,
5. Eingeschobene Lieder.

Die Dramen, welche diese Charakteristica nicht haben, weist er der ersten Periode zu. Nun haben aber das zweite bis vierte Römerdrama, die den Jahren 1596 und 1598 angehören (nach der Angabe der Handschrift), den vollständig ausgebildeten Typus des englischen Narren. Robertson hilft sich aus dieser Schwierigkeit dadurch, daß er diese Figur als Einschiebsel einer späteren Bearbeitung erklärt[b]). Verrät diese Annahme an sich schon große Willkürlichkeit, so ist sie aus äußern wie aus innern Gründen überhaupt unmöglich. Erstens ist es unwahrscheinlich, daß die Handschrift das Datum der ersten Fassung, nicht das der Umarbeitung tragen soll. Sodann aber macht kaum ein Stück der spätesten Zeit den Eindruck einer derartig aus einem Gusse geschaffenen Arbeit wie gerade diese Dramen. Jahn Posset ist namentlich im zweiten Römerdrama so fest mit der Handlung vernietet, daß es unmöglich ist, seinen Charakter als eine spätere Zutat zu erklären. Ayrer war nicht der Mann dazu, derartige Bearbeitungen so geschickt zu machen, daß die Fäden der Verknüpfung nicht mehr zu sehen wären. Wir müssen also den

---

gefahren, und schlecht, von ihren eigenen Weibern, darüber seyn tractieret worden. Männiglich zur Warnung vorgestellt." Der Druck ist ohne Ort und Jahr, wie der erste. Beide scheinen von demselben Unternehmer herzurühren. Der Verfasser ist auf beiden nicht genannt.

[a]) Robertson, Zur Kritik Jakob Ayrers. Diss. Leipzig 1892.

[b]) Robertson folgt hierin der Annahme Tiecks im „Deutschen Theater" I, S. XX (Robertson, S. 42).

englischen Einfluß viel früher ansetzen. Das erste Auftreten von Englischen Komödianten in Nürnberg[a]) ist das Gastspiel der Browneschen Truppe vom 20.—28. August 1593, in demselben Jahre, in dem Ayrer von Bamberg nach seiner Vaterstadt Nürnberg zurückkehrte. Diese Truppe spielte mit wenig Erfolg in englischer Sprache. Es ist nicht zu entscheiden, ob Ayrer sie schon gesehen hat. Im folgenden Jahre erscheint, von Brüssel kommend, eine Truppe, als deren Prinzipal Peter de Prun genannt wird. Der Name kommt sonst nicht wieder in der Geschichte der E.K. vor. Herz hat ihn, ebenso wie Robertson, ganz übersehen. Seine Truppe ist wahrscheinlich ein Ableger des Browneschen Ensembles. Er spielt in Nürnberg vom 22. April an etwa 14 Tage. Jedenfalls ist er der erste englische Komödiant, den Ayrer zu sehen Gelegenheit hatte. In vollem Maße beginnt jedoch der Einfluß der E.K. mit Sackevilles Auftreten im Jahre 1596. Am 26. April erhält Sackeville die Spielerlaubnis und spielt bis zum 23. Mai, also gerade vier Wochen; am Tage darauf, am 24. Mai, beginnt Ayrer sein zweites Römerdrama mit der dem Sackevilleschen Johan Bouset nachgebildeten Rolle des „Jahn Posset, des engelländischen Narren". Ein Auftreten der hessischen Truppe im Juli desselben und ein zweiter Besuch Sackevilles im Mai des folgenden Jahres erhielt die Praxis der E.K. in frischem Gedenken.

Hiermit ist das zweite und dritte Kriterium der Robertsonschen Chronologie hinfällig geworden. Das Fehlen des Jahn Posset bildet kein Kennzeichen für die frühere Entstehung eines Dramas. Tritt doch auch in sehr vielen Dramen der E.K. der Pickelhering nur in selbständigen Zwischenspielen auf; diese Stelle konnten bei Ayrer Fastnachtsspiele und Singspiele vertreten. Auch die anderen Kriterien sind nicht ohne weiteres stichhaltig. Dramatische Unbeholfenheiten finden sich in den späteren Dramen ebenso wie in denen, die Robertson für die erste Periode in Anspruch nimmt. Die Zersplitterung, wie sie z. B. die Dramen des Wolfdietrich-Zyklus aufweisen, ist nicht auf frühere Entstehung, sondern auf die Art der von Ayrer benutzten Quelle zurückzuführen. Es ist ein Unterschied, ob Boccaccio oder Bandello mit ihren kurzen Novellen oder ein umfangreicher, von Episoden überwucherter Ritterroman als Quelle gedient haben.

---

[a]) Die Nachweise über die E.K. in Nürnberg bei Trautmann im Archiv für Literaturgeschichte 14, S. 117, und bei Hampe, Nürnberger Theaterverhältnisse II.

Das vierte Kriterium Robertſons hält noch am eheſten Stand, es bietet indeſſen ebenfalls keine Sicherheit. In der „ſchönen Sidea“ z. B. fehlt der Prolog, bei „Edwart III.“ dagegen, einem Drama, das ungefähr gleichzeitig mit der „Sidea“ entſtanden ſein muß, iſt er vorhanden. Daß die E.K. den Prolog und Epilog wohl anzuwenden wußten, beweiſen Shakeſpeare und Heinrich Julius. Ayrer läßt bisweilen den Prolog, ohne daß der Prologſprecher erſt abtritt, unmittelbar in die Handlung übergehen; eine Erſcheinung, die wir ſchon bei Hans Sachs fanden. Im „getreuen Ramus“ iſt der Prolog in ein Geſpräch dreier Teufel aufgelöſt; in der „ſchönen Phänicia“ tritt an ſeine Stelle eine Szene zwiſchen Venus und Cupido. Wollte man den „getreuen Ramus“ wegen dieſes Prologs einer ſpäteren Periode zuweiſen, ſo kann man ihn wegen der auffallend unbeholfenen Technik mit demſelben Recht in die früheſte Zeit von Ayrers Tätigkeit ſetzen. Endlich darf es nicht als Unterſcheidungsmerkmal gelten, ob die Wahl der eingelegten Lieder den Darſtellern überlaſſen bleibt, oder ob dieſe Lieder von Ayrer ſelbſt hinzugedichtet ſind. In dem Drama „Mahomet II.“, ebenſo im „Theſeus“-Drama kommen beide Fälle nebeneinander vor.

Wir ſehen alſo, daß die ganze Chronologie Robertſons auf Sand gebaut iſt. In der Tat können wir von den Dramen, deren Entſtehung nicht durch das Zeugnis der Dresdner Handſchrift feſtſteht, nur ganz wenige chronologiſch beſtimmen. Es ſind dies die acht Dramen, die oben S. 40 namhaft gemacht ſind, die wir wegen ihrer engliſchen Quelle auf das Auftreten einer Truppe engliſcher Komödianten zurückführten. Von der Sackevilleſchen Truppe 1596 und 1597 kann die Anregung nicht ausgegangen ſein, da ſonſt ſicher eins oder das andere dieſer acht Dramen in die Dresdner Handſchrift Aufnahme gefunden haben würde. Von Sackeville übernahm Ayrer außer den Anregungen der äußeren Technik nur die Figur des Johann Bouſet (Jahn Poſſet). Die erneute ſtoffliche Anregung muß alſo nach Abſchluß der genannten Handſchrift, mithin nach 1598 fallen, und hierfür kommt nur die Browneſche Truppe in Betracht, die 1602 wiederholt in Nürnberg ſpielte. Zwiſchen 1602 und 1605, dem Todesjahre des Dichters, müſſen alſo dieſe Stücke entſtanden ſein. Den Terminus ad quem können wir für das Drama „von Heinrich II. und der Gründung Bambergs“ feſtſtellen. Es iſt dies, wie ſchon Robertſon bemerkt, das erſte der Ayrerſchen Dramen. Nun iſt zwar der Umſtand, daß es „durch ſeine Unbeholfenheit und

Unreife allein für ſich daſteht," kein Beweis: die Zyklen von „Wolfdietrich" und von „Valentin und Urſus" ſind ebenſo reich an Ungeſchicklichkeiten und inneren Widerſprüchen; viel mehr Beweiskraft haben die Worte des Epilogs:

Wenn aber Gott gibt weiter Gnad
Und euch die gſchicht gefallen hat,
So machen wir andermal mehr[a]).

Eine derartige Ankündigung weiterer Werke findet ſich nur noch am Schluſſe des erſten von Ayrer verfaßten Singſpiels, mit dem er die Gattung in Deutſchland einführte, nämlich des Spiels „von den drei böſen Weibern":

Ihr Herren, nembt alſo vor gut!
Das iſt das erſte Spil,
Das man bey uns hie ſingen thut.
Und ſo es euch gefiel,
Wolt wirs auffs künfftig beſſern gern,
Mit Fleiß ſein drauff bedacht,
Daß jhr uns willig zu ſolt hörn.
Damit zu guter Nacht![b])

Durch dieſe Ankündigung weiterer Stücke am Schluſſe iſt ſowohl das Drama wie das Singſpiel als das erſte in der Reihe gekennzeichnet. Die Entſtehung dieſes erſten Dramas ſetzen wir aus innern Gründen in die Zeit von Ayrers Bamberger Aufenthalt, alſo ſpäteſtens in den Anfang des Jahres 1593, in dem Ayrer nach Nürnberg überſiedelte. Dreimal läßt Ayrer in dieſem Drama einen Panegyricus auf Bamberg und das fruchtbare Maintal ertönen; wäre er bei der Abfaſſung ſchon in Nürnberg geweſen, ſo hätte er ſich ſchwerlich die Gelegenheit entgehen laſſen, ſeine Muſe das Pegnitztal hinaufwandern zu laſſen und ſeiner Vaterſtadt Nürnberg ein Loblied zu ſingen, wie er ja das ſpäter in der Bearbeitung von Nicodemus Friſchlins „Julius Redivivus" in ſo reichem Maße tat. Ein zweiter Grund, das Drama in die Bamberger Zeit des Dichters zu verlegen, iſt die auffallende Duldſamkeit, mit der er, der Proteſtant, darin die katholiſche Geiſtlichkeit behandelt. Gelegenheit zur Satire gegen die Sittenloſigkeit, Herrſch- und Gewinnſucht des Klerus hätte gerade das Bamberger Drama in reichem Maße geboten, und die ſpäteren Faſtnachtsſpiele des Verfaſſers, „der verlarvte Franciscus", „die un-

---

[a]) Keller, S. 732.
[b]) ibid. S. 3061.

wahrhafte Beichte" u. a., ebenso das Drama vom „verlorenen Sohn", enthalten eine scharfe konfessionelle Polemik. Im katholischen Bamberg mußte er eben Rücksichten nehmen, die er im protestantischen Nürnberg nicht nötig hatte.

B. Die Bühne.

§ 28. Die Hans Sachs-Bühne im Bamberger Drama.

Nach der chronologischen Untersuchung ist das Bamberger Drama das einzige, das mit absoluter Sicherheit vor den Beginn des englischen Einflusses zu setzen ist. Es ist das jedoch genügend, um daran zu ersehen, wie weit wir den E.K. einen bestimmenden Einfluß auf Jakob Ayrer zuschreiben dürfen. Vor dem Einsetzen dieses Einflusses konnte Ayrer nur aus der Tradition schöpfen, die ihm als Nürnberger von Jugend auf vertraut war, nämlich aus der meistersängerischen Tradition des Hans Sachs[a]). Sein Bamberger Drama setzt denn auch durchaus die Hans Sachs-Bühne voraus. Das Bühnenfeld ist neutral, die ganze Dekoration besteht aus dem Thronsessel, auf dem der Kaiser oder König Platz nimmt, — es ist das bei Ayrer typisch: der König „setzt sich" stets, außer wenn er auf dem Schlachtfelde erscheint — und aus einigen Stühlen, auf denen z. B. in der Szene der Kaiserwahl im fünften Akte die Kurfürsten Platz nehmen, und die, wenn sie nicht mehr gebraucht werden oder störend wirken können, leicht zu entfernen sind. Auf diesem einfachen Bühnenfelde spielt sich die ganze Seeschlange von Szenen ab. Die handelnden Personen treten auf, sagen ihr Sprüchlein her und gehen wieder ab, um andern Personen Platz zu machen. Wir ersparen es uns, das ganze dramatische Ungeheuer zu analysieren, und heben nur zwei Stellen heraus, aus denen sich die Technik deutlich ergibt. Am Schluß des zweiten Aktes soll die Überlistung des Grafen Albrecht durch den treulosen Bischof Hatto dargestellt werden. Albrecht ist auf der Altenburg vom Kaiserlichen Heere belagert, der Kaiser wird ungeduldig, und Bischof Hatto erbietet sich,

[a]) Über Ayrers Abhängigkeit von Hans Sachs und seine Bearbeitungen Hans Sachsscher Stoffe vgl. Robertson, a. a. O. I. Teil.

den Grafen mit Liſt ins kaiſerliche Lager zu führen. Er begibt ſich als Unterhändler auf die Burg und veranlaßt den Grafen, zur perſönlichen Verhandlung zum Kaiſer zu gehen, indem er ihm ſchwört, daß er ihn ſicher wieder in die Burg zurückbringen wolle. Albrecht und der Biſchof brechen auf; unterwegs aber fällt es dem Biſchof ein, man möchte doch erſt das Mittagsmahl einnehmen. Sie kehren alſo in die Burg zurück, wie Hatto dem Grafen geſchworen hatte. Als dann Albrecht wirklich hinab in das kaiſerliche Lager kommt, wird er gefangen und hingerichtet. Dieſe Situation ſtellt nun Ayrer folgendermaßen dar:

> (Der Biſchof tritt beim Grafen ein und überredet ihn, ſich mit ihm ins kaiſerliche Lager zu begeben.) „Sie gehen mit einander auß und kommen ſtracks wider, gehn ein weil hin und wider. Der Biſchof befindt ſich, ſteht ſtill und ſagt:
>
> . . . . Derhalben wär der Rathe mein,
> Eur lieb ließ ihrs nit bſchwerlich ſein,
> In dero Schloß wider zu kern,
> Und vor die Malzeit zu verzehrn."
>
> (Die nächſte Szene ſpielt im Lager.) „Der Keiſer geht ein mit ſeinen Räthen, ſetzt ſich . . . . der Biſchof Hatto und Graf Albrecht gehen ein mit Trabanten" [a]).

Aus dieſer Anordnung der Szenen iſt deutlich zu erſehen, daß dem Dichter die neutrale Hans Sachs-Bühne vorſchwebte, und daß hier keine Teilung des Aktionsfeldes vorliegt. Aber noch ein anderes Prinzip übernahm Ayrer von ſeinem Vorbilde, nämlich das der gelegentlichen Standorte. Wir fanden bei Hans Sachs dieſe Technik überall da, wo er mit der einfachen neutralen Bühne nicht auskommt. Ebenſo bei Ayrer. Im Bamberger Drama erſcheint ſie im letzten Akt in der Szene, die den Eintritt der Kaiſerin Kunigunde ins Kloſter darſtellt. Die Bühnenanweiſung lautet:

> Der Thurner bläſt, kommen etliche Jungen mit Kirchenfahnen, alsdann die drey und ſonſten noch etliche Nonnen, die ſingen ein ſchöns Geiſtlichs Lied . . . . gehn damit auff der Prucken hin und wider, ſo kompt der Biſchoff Eberhart, Johannes ſein Capelan, Adelbert, der Pfaltzgraf und Chorherr zu Meintz, Heinrich, der Pfaltzgraf Churfürſt, Kunigund mit Gertraud, jhrer Jungfrau, unnd etlichen Dienern. Die Nunnen ſchweigen ein wenig mit jhrer Proceſſion. Der Biſchoff Eberhart ſagt:
>
> Gnedigſte Frau, ſo wol jr Herrn,
> Dort gehn uns entgegen von ferrn

[a]) S. 606 ff.

Die Schweſtern in dem Kloſter ſchon
Herrlich mit der Proceſſion,
Euch, gnedigſte Frau, zu empfangen [a]).

Wir müſſen uns die Szene ſo vorſtellen, daß die Prozeſſion durch die Tür der Rückwand eintritt, die Kaiſerin mit ihrem Gefolge dagegen vorn durch den Seiteneingang kommt und ſich am Proſzenium hält. Die beiden Standorte treten jetzt wechſelweiſe in Tätigkeit: hinten Geſang der Kloſterleute, vorn Dialog der Kaiſerin und des Biſchofs. Endlich hört Geſang und Dialog auf, „die Proceſſion geht auff ſie aus dem Cloſter zu." Beide Standorte vereinigen ſich wieder und die Szene geht auf dem neutralen Bühnenfelde weiter.

Man iſt verſucht, in dieſer Szene eine der engliſchen Doppelbühne entſprechende Teilung des Bühnenfeldes wiederzuerkennen. Es iſt jedoch ein prinzipieller Unterſchied vorhanden. Bei den E.K. und bei H.J. fanden wir eine neutrale, an ſich gar keine Örtlichkeit vorſtellende D.B. und eine mit beſtimmter örtlicher Bedeutung ausgeſtattete, ſchon äußerlich durch die Konſtruktion des Bühnenbaues davon unterſchiedene H.B.; hier bei Ayrer iſt ein Standort räumlich ſo beſtimmt oder unbeſtimmt wie der andere. Dort iſt das Urſprüngliche die Doppelbühne, die im Bedarfsfalle zu einem Bühnenfelde zuſammengezogen wird, hier iſt es die Neutralbühne, die gegebenenfalls in zwei Standorte zerlegt wird [b]).

§ 29. Die Ausbildung des Bühnentypus unter dem Einfluß der Engliſchen Komödianten.

Mit dem einen Bamberger Drama müſſen wir bereits die erſte Periode in Ayrers Produktion beſchließen; ſchon im erſten Römerdrama hat möglicherweiſe der Einfluß der E.K. gewirkt. Wie zeigt ſich nun dieſer Einfluß in der äußeren Bühnentechnik?

Über Ayrers Bühne hat Robertſon oberflächlich genug gehandelt. Es kommen bei Ayrer die Ausdrücke vor, die ſich auf Teile der Bühne beziehen: Bühne, Brücke und Zinne. Da nun Robertſon den engliſchen Einfluß erſt mit dem Jahre 1598 beginnen läßt, anderſeits

[a]) Keller, S. 725.
[b]) Vgl. § 13.

aber den Hugdietrichzyklus, in dem die Zinne eine besondere bedeutsame Rolle spielt, vor diese Zeit legt, so weiß er sich nicht anders zu helfen, als daß er in Bühne, Brücke und Zinne die drei Teile der mittelalterlichen Mysterienbühne wiedererkennt und annimmt, daß Ayrer durch die Bühne des Schweizer Dramas mit dieser Technik bekannt geworden sei. Diese Annahme ist jedoch höchst unwahrscheinlich. Schwerlich hatte Ayrer Gelegenheit, ein Stück wie Rufs „Spiel von des Herren Weingarten" oder das Luzerner Osterspiel zu sehen. Das Schweizer Drama hat von Basel aus bis ins Elsaß seine Wirkung getan; bis nach Nürnberg hat es seine Kreise nicht gezogen. Im Druck waren allerdings Schweizer Dramen in großer Anzahl verbreitet; indessen wird Ayrer kaum durch Lektüre allein etwas für die Gestaltung seiner Bühne gewonnen haben. Wer im 16. Jh. ein Drama las, der machte sich dabei keine Vorstellung von einem Bühnenbilde, sondern las nur die Dichtung als solche; sollte für die Bühnenverhältnisse etwas herauskommen, so mußte das Drama durch die Aufführung in Handlung umgesetzt und so gesehen werden. Dasjenige Ayrersche Stück aber, dessen Quelle im Gebiet des Schweizer Dramas zu suchen ist, nämlich das nach dem Vorbilde Jörg Wikrams bearbeitete Drama „der Knabenspiegel", geht nicht auf Wickrams Drama, sondern auf dessen Roman zurück, den der Elsässer Dichter selber erst später dramatisierte. Robertson ist auch der Frage gar nicht näher getreten, wie wohl die Aufführung seines Dramas von Ayrer unter den von ihm angenommenen Bedingungen hätte vor sich gehen müssen. Es ist, wenn man nicht zu den willkürlichsten Kombinationen seine Zuflucht nehmen will, ganz unmöglich, irgendein Stück aus dem Opus theatricum in die dreiteilige Mysterienbühne einzuordnen[a]).

Wenn wir, wie oben geschehen ist, den englischen Einfluß bereits mit dem Jahre 1595 oder 1596 beginnen lassen, so brauchen wir die Zinne bei Ayrer nicht auf die Mysterienbühne zurückzuführen, sondern auf die Oberbühne der E.K. Bühne und Brücke sind bei Ayrer zwei völlig synonyme Ausdrücke, die nicht einen Teil des Gerüsts, sondern, wie stets im 15. und 16. Jh., das ganze ungeteilte ebene Aktionsfeld bedeuten. Der Unterschied zwischen einem tiefer-

[a]) Nur insofern, als eine Abhängigkeit der englischen Bühne von den alten Mysterien angenommen werden muß, ist die Zinne bei Ayrer indirekt auf die Mysterienbühne zurückzuführen.

liegenden Proszenium und einer erhöhten H.B., den Robertson annimmt, existiert bei Ayrer nicht. Er hat von den E.K. die Zinne übernommen und ist im übrigen nicht von der Neutralbühne und den gelegentlichen Standorten abgegangen. Er steht somit zwischen der alten und neuen Tradition, und wir können folgendes Schema aufstellen:

Hans Sachs:	Englische Komödianten:	Ayrer:
	Doppelbühne.	
Ungeteilte Neutralbühne.		Ungeteilte Neutralbühne (Bühne oder Brücke).
Standorte.		Standorte.
	Balkon.	Balkon (Zinne).

Es soll im folgenden der Beweis für die hier angenommene Beschaffenheit von Ayrers Bühne erbracht werden.

§ 30. Ayrers „Pelimperia" und Kyds „Spanish Tragedy".

Die Pelimperia ist von den unter direkter stofflicher Beeinflussung der E.K. entstandenen Dramen Ayrers dasjenige, das der uns bekannten Fassung seiner Vorlage am nächsten kommt. Es schließt sich im wesentlichen an Thomas Kyds „Spanish Tragedy" an. Das Verhältnis der beiden Dramen hat außer Robertson eingehend Schönwerth untersucht[a]). Er kommt dabei zu dem Resultat, daß Ayrer nicht das englische Drama selbst benutzt haben kann, sondern daß ein Mittelglied existiert haben muß, und zwar eine deutsche Bearbeitung des Kydschen Stückes in der Gestalt, in der es bei der Browneschen Truppe gespielt wurde; sei es nun, daß Ayrer bloß aus dem Gedächtnis schöpfte, sei es, daß er ein Bühnenmanuskript zur Hand hatte. Wir können uns jedoch von diesem Drama der E.K. ein ungefähres Bild machen. Wir haben das Stück der Browneschen Truppe zugewiesen. Nun standen die Leistungen Brownes, nach allen Anzeichen zu urteilen, künstlerisch erheblich höher als die der späteren Jahre, insbesondere über dem Niveau,

[a]) Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kyds „Spanish Tragedy", S. CXII—CXXVII (vgl. oben S. 40).

das die Sammlung von 1620 zeigt[a]. Wie ſich die Dramen der ſpäteren Greenſchen Truppe zu den engliſchen Originalen verhalten, das zeigt eine Nebeneinanderſtellung des „Titus Andronicus“ von 1620 und des Shakeſpeareſchen Dramas, ebenſo ein Vergleich des „Fortunatus“ mit dem Dekkerſchen Original, wobei wir immer noch in Rechnung ziehen müſſen, daß uns der Dialog vielfach nur in rohen Umriſſen erhalten iſt, und die Ausführung mit einem „uſw.“ dem freien Ermeſſen der Darſteller überlaſſen bleibt. Je weiter wir ins 17. Jh. hineinkommen, deſto wilder wird die Verwahrloſung der Stücke; „Hamlet“, „Romeo und Julie“, „der Jude von Venedig“, die „Kunſt über alle Künſte“ geben erſchreckende Beiſpiele davon. Das Höchſte, was in dieſer Hinſicht geleiſtet wurde, iſt der Breslauer „König Lear“ als Komödie mit verſöhnlichem Schluß 1692[b]. Umgekehrt müſſen wir annehmen, daß bei der zwanzig Jahre vor Erſcheinen der Pickelheringsſammlung blühenden Browneſchen Truppe die Stücke den Originalen weit näher ſtanden; ſahen wir doch, daß ſich die Ableger der Browneſchen Truppe in den erſten Jahren des 17. Jh.s ſogar des Verſes in ihren Stücken bedienten. Die Änderungen, die Browne an den Dramen, die er zur Aufführung brachte, vornahm, werden ſich alſo hauptſächlich auf größere Heraushebung der komiſchen Figur, auf Zuſammenziehung langer Reden und auf Kombination verſchiedener Rollen in eine einzige und Weglaſſung unweſentlicher Nebenrollen beſchränkt haben. So müſſen wir in Ayrers „Pelimperia“ die Vereinigung der Rollen des Königs von Spanien und ſeines Bruders, des Herzogs von Kaſtilien, ſowie die Streichung der Rolle des Vizekönigs von Portugal und ſeines Anhangs und einiger anderer Nebenperſonen auf Rechnung der E.K., nicht auf Rechnung Ayrers ſetzen. Es war nicht Ayrers Art, in ſeinen Bearbeitungen Kürzungen vorzunehmen, ſondern im Gegenteil einfache Dinge zu komplizieren. Tiefgreifend war der Unterſchied der deutſchen Bearbeitung Brownes von Kyds Original jedenfalls nicht, und was für uns die Hauptſache iſt: die Bühnenverhältniſſe waren dieſelben. Daher werden wir keinen allzugroßen Fehler begehen, wenn wir Ayrers „Pelimperia“ mit Kyds Drama vergleichen, als ob die Spaniſh Tragedy die unmittelbare Quelle für Ayrer geweſen wäre. Es zeigt ſich nun, daß bei Ayrer zwei Perſonen fehlen, die er ſich ohne

---

[a]) Vgl. Herz, a. a. O. S. 23.

[b]) Vgl. oben S. 44.

beſonderen Grund ſicher nicht hätte entgehen laſſen: der Geiſt des Andreas und der Geiſt der Rache. Sie ſpielen bei Kyd eine ähnliche Rolle wie der Chor in der klaſſiſchen Tragödie; während die Handlung auf der H.B. ſpielt, ſitzen ſie auf der O.B. und begleiten die Vorgänge mit ihren Zwiſchenbemerkungen. In Brownes Bearbeitung haben dieſe Rollen nicht gefehlt; denn die Worte des Epilogs, den Andreas' Geiſt bei Kyd ſpricht, kehren bei Ayrer in dem Epilog des Hauptmanns wieder. Warum hat nun Ayrer ſich den dankbaren Effekt entgehen laſſen und an Stelle des grauſigen Rachegeiſtes, der bei Kyd als das Prinzip ewiger Vergeltung das ganze Stück wie eine göttliche Macht beherrſcht, den ganz farbloſen Hauptmann geſetzt, von dem man nicht weiß, woher er kommt und warum gerade er dazu berufen iſt, an die erſchütternden Vorgänge eine wäſſerige Moral anzuhängen? Der Grund iſt der, daß Ayrer auf ſeiner Bühne keinen Platz hat, wo er die Rachegeiſter während des Stückes unterbringen kann. Während er die Oberbühne von den E.K. übernimmt, hält er im Gegenſatz zu ihnen an der ungeteilten Neutralbühne feſt. Sehr inſtruktiv iſt die Szene des Schauſpiels im Schauſpiel, die den Schluß der Tragödie einleitet, bei Ayrer im Vergleich zum engliſchen Original. Daß das Zwiſchenſpiel im deutſchen Drama teilweiſe eine andere Geſtalt hat als bei Kyd, iſt für uns nicht von Belang, da es uns nur auf die äußere Bühnentechnik ankommt. Der Beginn der Szene ſtimmt völlig überein:

Spaniſh Tragedy IV, 3[a])

Enter Hieronimo; he knocks up the curtaine. Enter the Duke of Caſtile.

Caſ. How now, Hieronimo, wheres your fellows,
That you take all this paine?

Hiero. O ſir, it is for the Authors credit
To look that all things may goe well
But, good my Lord, let me intreat your grace
To give the King the coppie of the plaie:
This is the argument of what we ſhew.

Pelimperia VI, 1.

Malignus, der Marſchalt, geht ein, thut als ſchlag er Töppicht auff, butzt es alles zu der Comedi ſauber; ſo kommen zu jhm Lorentz und Balthaſar.

Lorentz ſagt:
Herr Marſchalt, jhr thut euch bemühen.
Werden wir denn ſo bald auffzihen,
So wöll wir unſer Perſon ſtaffirn.

Malignus ſagt:
Uns Comedianten wills gebürn
Daß wir zeitlich gnug ſind berent....

Lorentz ſagt:
Machts halt, wie es ſich will gebürn!

[a]) Nach der Ausgabe von Schick, Berlin 1901.

Wir wöllen gehn, uns richten zu,
Daß man alsbald auffziehen thu.

Sz. 4.

Enther Spanish King, Viceroy, the Duke of Castile and their traine.

Sz. 2.

Kompt der König mit seinen Leuten, als dem Ernesto, etlichen Trabanten und was er haben kan.

Das Auftreten des Königs und seines Gefolges geschieht auf der Oberbühne resp. auf der Zinne, wie aus der Bemerkung bei Ayrer (S. 938): „Der König sagt oben auf der Zinnen" hervorgeht. Bei Kyd wird nun das Zwischenspiel angekündigt:

> Gentlemen, this play of Hieronimo, in sundrie Languages, was thought good to be set downe in English more largely, for the easier understanding to every publique Reader,

und zwar wird dies aus dem gedruckten Argument vorgelesen, das der König dem Vizekönig reicht:

> Heere, brother, you shall be the booke-keeper, This is the argument of that they shew. (He giveth him a booke.)

Daß diese Worte aus dem für den Leser bestimmten Buche vorgelesen werden, geht daraus hervor, daß es nicht „spectator", sondern „reader" heißt. Bei Ayrer tritt an Stelle dieser Ankündigung ein feierlicher Umzug der Darsteller, wie es der Verfasser von den E.K. gewohnt war. Die Anweisung lautet:

> Jetzt trumblt man und ziehen die Comedianten auff und ist Balthasar der Türckisch Soldan, Lorentz ein Ritter von Rodis, Pelimperia die Liebhabent Jungkfrau, des Soldans Schwester, Marschalk der König aus Babylon, gehn umb; alsdann gehen sie alle wider ab.

Eine pantomimische Darstellung des Inhalts oder der eigentlichen Aufführung, wie wir sie aus dem Zwischenspiel im „Hamlet" kennen, ist weder bei Kyd noch bei Ayrer vorgeschrieben. Die Darsteller treten auf, und das Spiel beginnt; bei Kyd auf der H.B., bei Ayrer auf dem neutralen Bühnenfelde. Nachdem Pelimperia in ihrer Rolle aus dem Spiele Ernst gemacht und den Balthasar und sich selbst erstochen hat, verläuft die Tragödie bei Ayrer ganz ähnlich wie bei Kyd. Die Rede des Hieronymus, die im englischen Stück achtzig Verse umfaßt, ist bei Ayrer, wohl im Anschluß an seine unmittelbare Vorlage, auf achtzehn Zeilen zusammengeschmolzen.

Spaniſh Tragedy.

Hieronimo ſhewes his dead ſonne.

See heere my ſhew, looke on this ſpectacle:
Heere lay me hope, and heere my hope has end;
Heere lay my hart, and heere my hart was ſlaine;
Heere lay my treaſure, heere my treaſure loſt;
Heere lay my bliſſe, and heere my bliſſe bereft:
But hope, hart, treaſure, ioy, and bliſſe,
All fled, faild, died, yea, all decaide with this.

. . . . . .

And, Gentles, thus I end my play;
Urge no more words: I have no more to ſay.

He runs to hang himſelfe.

King: O hearken, Vice-roy! Holde, Hieronimo!
Brother, my Nephew and thy Sonne are ſlaine!

Vice: We are betraide, my Balthaſar is ſlaine!
Breake ope the doores; runne, ſave Hieronimo!

They breake in, and hold Hieronimo.

Hieronimo,
Doe but enforme the King of theſe events . . . .

King: Speak, traitor! damned, bloody murderer, ſpeak.
Why haſt thou done this undeſerving deed? [a])

Pelimperia.

Er geht geſchwind, zeicht ſeinen Todten Sohn unter dem außgang aller mit Blut am Leib gezeichnet herfür und ſagt:

Secht doch die traurig Tragedi an!
Das hat eur Sohn gethan meim Sohn.
Das hat meim Vätterlichen Hertzen
Gebracht ſolch jammer, noht und ſchmerzen,
Daß mirs kein Menſch auff Erden glaubt.
Dardurch ich ward der Sinn beraubt.
Nun weil wir uns gerochen haben,
So will ich dich laſſen begraben,
Mein Hertzenallerliebſten Sohn,
Und will mir vor den Todt auch than.

Er tregt ſein Sohn wider zu ruck, bringt ein ſtrick und ein bloſen Dolchen und ſagt:

Nun wil ich mich an den ſtrick hencken.

Der König laufft mit ſeinem Geſind ein, nimpt jhm den Strick und ſagt:

Ey, Geſell, das ſthu dir nur nicht dencken!

Sie reißen jhm Strick und Dolchen auß den Händen. Der König ſagt:

Du muſt ein ander Straff ausſtehn.
Drumb ſag bald, wie thets alls zugehn,
Daß du ſo vil mord haſt geſtifft? [b])

Um nicht zum Reden gezwungen zu werden, ſchneidet ſich Hieronimo-Malignus ſelbſt die Zunge ab. Nun ſoll er das Bekenntnis niederſchreiben. Man bringt ein Schreibzeug her.

---

[a]) IV, 4, Schick, S. 87—164.
[b]) Keller, S. 939, 12—34.

Spaniſh Tragedy.	Pelimperia.
He bites out his tongue. King: O monſtrous reſolution of a wretch! See, Vice-roy, hee hath bitten foorth his tung, Rather then to reveale what we requirde. Caſ.: Yet can he write. . . . . . . Then he makes ſignes for a knife to mend his pen . . . . He with a knife ſtabs de Duke and himſelfe [a]).	Malignus erwiſcht ein meſſer, ſchneit jhm die Zungen ab, wirfft ſie weg und helt ein blutigs Tüchlein fürs Maul. König Amurates ſagt: Schau doch einer zu dem Böſewicht! Eh er uns der Warheit bericht, Eh ſchneyd er jhm ſelbſt ab die Zungen, Daß er darzu nicht werd gezwungen. . . . . . . Er ſetzt ſich und ſchreibt, ſchüttelt den Kopff, er könn mit der Federn nicht ſchreiben, man ſoll jhm ein Meſſerlein geben, er wöll die feder anderſt ſchneiden. Man gibt jhm eins, er ſtöſts in den König, der felt und ſtirbt, alsdann erſticht er ſich ſelbſt [b]).

Hiermit ſchließt bei Ayrer das Drama; bei Kyd, wo Hieronimo nur den Bruder des Königs erſticht, der bei Ayrer nicht vorkommt, folgen noch ſechzehn Verſe des Königs von Spanien und des Vizekönigs von Portugal. Das Stück ſchließt hier mit einem Trauermarſch und dem feierlichen Abzug der Überlebenden. Als Epilog treten auf der V.B. der Geiſt des Andreas und der Geiſt der Rache auf und verkündigen die Strafen der Mörder im Jenſeits; bei Ayrer ſpricht der Hauptmann Erneſtus auf dem neutralen Bühnenfelde den „Beſchluß“ und zieht aus dem ganzen Drama die moraliſche Nutzanwendung.

Wir ſehen alſo, wie ſich Ayrer beinahe wörtlich an ſeine Vorlage anlehnt. Daher können wir uns das Wegbleiben der Rachegeiſter nur aus dem Zwange der Bühnenverhältniſſe erklären. Aus der Pelimperia haben wir alſo das Prinzip der Ayrerſchen Bühne gewonnen, und es wird ſich nur darum handeln, ſeine Allgemeingültigkeit auch für die übrigen Dramen nachzuweiſen. Wir betrachten die Ayrerſche Bühne, indem wir ihre einzelnen Beſtandteile der Reihe nach durchgehen.

---

[a]) IV, 4, Schick, S. 191—200.
[b]) Keller, S. 940, 1—18.

§ 31. Das neutrale Aktionsfeld.
(Bühne und Brücke)

Daß der Grundtypus für Ayrers Bühnentechnik die Neutralbühne der Meistersänger ist, das ist ohne weiteres klar. Die Personen „gehen ein", spielen ihre Szene herunter und „gehen ab", neue Personen treten auf, und dasselbe Spiel wiederholt sich. Die Szene wechselt wie im Meistersängerdrama zwischen Wald und Feld, Königsburg und Kerker, Marktplatz und Schlafgemach, Deutschland und Italien, Indien und Portugal. Diese verschiedenen Szenen auf zwei Bühnenfelder verteilen zu wollen, wäre ein ganz willkürliches und vergebliches Unterfangen. Robertson hat trotzdem, gestützt auf die Ausdrücke „Bühne" und „Brücke", angenommen, daß Ayrer eine V.B. und H.B., und zwar die letztere erhöht, angewendet habe. Unsere Aufgabe ist also, nachzuweisen, daß beide Ausdrücke dasselbe bedeuten, und zwar, daß sie sich auf das ungeteilte neutrale Bühnenfeld beziehen.

Die Bedeutung des Ausdrucks „Brücke" ist nicht überall dieselbe. Gewöhnlich bedeutet er das ganze Bühnengerüst. In diesem Sinne kommt das Wort in den alten Mysterien neben verschiedenen anderen (hutte, machina u. a.) vor[a]). Bei dem Elsässer Dramatiker Alexander Seitz, dessen Drama „vom großen Abendmahl" zur Gruppe der Schweizer Dramen gehört, ist von einer „Bruck und Vorbruck" die Rede. Bei H.J. ist die Brücke die V.B., die wie die Bühne des Hans Sachs neutral ist, zu der aber die H.B. im Gegensatz steht[b]), bei den Meistersängern ist im ganzen 16. Jh. die Brücke wie in den Mysterien das ganze Brettergerüst[c]). Gegen Ende des 16. Jh.s scheint die Bezeichnung „Bühne" die bisher übliche „Brücke" verdrängt zu haben. Im Jahre 1600 heißt es in den Nürnberger Ratsprotokollen:

> Den vier englischen comoedianten, Jorgen Webser, Johann Hill, Bernhardt Sandt und Reinharden Matchin, soll man vergunstigen, das sie ire comoedias und spil 14 tag alhie agiren mogen . . . .

---

[a]) Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 25 f. (Wiener Sitzungsberichte, Bd. 134).

[b]) Vgl. oben S. 87.

[c]) Vgl. oben S. 8 und 20,

und .... dem erb. Georgen Starckh anzaigen, eine bünn, wie zuvor auch geſchen, im Auguſtinercloſter auffrichten zu laſſen [a]).

Bei Ayrer kommt der Ausdruck „Bühne" nur ganz vereinzelt vor. Im erſten Römerdrama legen die Prieſter die beiden Kinder der Rea auf einen „Ort der Pien" [b]). Hier beweiſt ſchon der Wortlaut, der von dem Bühnenorte ſpricht, daß wir es mit der Technik der gelegentlichen Standorte zu tun haben, daß alſo die „Bühne" nicht die V.B. der E.K. oder die „Vorbruck" des Alexander Seitz, ſondern das ganze Bühnengerüſt bedeutet. Im dritten Wolfdietrichsdrama trägt Runia, das wilde Waldweib, den Wolfdietrich „auf die Bien" [c]). Auch hier iſt nach dem Fortgang der Szene die Annahme, daß Ayrer eine tieferliegende V.B. im Gegenſatz zu der Hauptbühn oder Brücke meine, ausgeſchloſſen. Runia bringt den Wolfdietrich nach der Stadt Terſis (Tarvis), wo er um des Ritters Werner ſchöne Tochter Amaij kämpfen ſoll. Sie ſetzt ihn nieder und geht ab, Werner kommt mit ſeiner Tochter heraus, Wolfdietrich beſiegt den Grafen Herman, empfängt von Amaij Kranz und Kleinod und wird von Werner „herein auff den Saal" zum Nachtmahl geladen. Dann folgt eine Szene zwiſchen der Kaiſerin Roſilla und ihrer Jungfrau Crescentia, die ganz erſichtlich nur als Lückenbüßerſzene dient, um zu vermeiden, daß dieſelben Perſonen ſofort in der nächſten Szene an einem anderen Orte auftreten. Nach dieſem ganz bedeutungsloſen Auftritt kommen Werner und Wolfdietrich wieder; die Szene ſpielt vor der Burg zu Garten. Die Zwiſchenſzene der Kaiſerin würde ganz unnötig geweſen ſein, wenn Ayrer mit geteilter Bühne gearbeitet hätte; ſie iſt nur auf der ungeteilten Neutralbühne verſtändlich.

Die Bezeichnung „Brücke" iſt bei Ayrer dagegen ſehr häufig. Sie kommt im ganzen etwa dreißigmal vor. Robertſon ſagt: „Sie wurde offenbar bei Szenen angewendet, welche große Räume in Anſpruch nahmen. Ereigniſſe, welche auf der Brücke ſtattfanden, waren: a) Aufzüge, b) Kampf-, Flucht- und Verfolgungsſzenen, c) das Auftreten gewiſſer Perſonen, vor allem des Jahn, der gern ſeine Späße vor den Augen aller Zuſchauer ausführte" [d]). Dieſer Annahme fehlt zunächſt jegliche Anſchauung. Die angeführten Szenen

[a]) Hampe, a. a. O. S. 256.
[b]) Keller, S. 45.
[c]) ibid. 1144.
[d]) Robertſon, a. a. O. S. 11.

mußten doch auf der hypothetischen Vorbühne ebensogut den Augen aller Zuschauer sichtbar sein. Dann aber läßt sich die summarische Behauptung gar nicht aufrechterhalten, wenn man sie im einzelnen nachprüft. Durchaus nicht bei allen großen Aufzügen und Kampfszenen ist von einer Brücke die Rede, und anderseits kommt der Ausdruck in Szenen vor, die durchaus keinen großen Raum beanspruchen. Zudem hätten wir bei der pedantischen Genauigkeit, die alle Bühnenanweisungen Ayrers zeigen, kein Recht, irgendeine Szene der H.B. zuzuweisen, bei der es der Verfasser nicht ausdrücklich vorgeschrieben hätte.

Bereits im Bamberger Drama, das doch von fremden Einflüssen völlig frei ist, kommt in der oben angeführten Klosterszene des letzten Aktes der Ausdruck „Brücke" vor[a]). Wir haben bereits gesehen, daß dieses Drama durchaus die Hans Sachs-Bühne voraussetzt, daß also hier die Brücke gemäß dem Sprachgebrauch der Meistersänger das ganze Bühnengerüst bedeutet. Aber auch nach dem Einsetzen des englischen Einflusses ist die Bedeutung des Wortes dieselbe. Im ersten Römerdrama heißt es am Schluß der Orakelszene im ersten Akt: „Sie stehn auff, neigen sich gantz demütig und gehn ab [sc. die zwei Priester, Amulius und der Kanzler]. Wenn mans kan haben, mag man im abgang auff der Brucken in einer ordnung rumb gehn und also singen biß zum abgang." [b]) Im zweiten Römerdrama kommt die Brücke in der Szene des Kampfes der Horatier und Curiatier vor: „Horatius primus und Horatius secundus fallen zu boden, sterben. Die drei Curiatii jagen den Dritten auff der Brucken rumb." [c]) In beiden Fällen liegt kein Anlaß vor, aus dem Vorkommen des Wortes „Brücke" auf eine Teilung der Bühne zu schließen. Im dritten Römerstück erscheint die Bühne zweimal. Das erstemal in der komischen Zwischenszene des Jahn, der von den Wächtern mit einer Zipfelmütze zum König gekrönt wird: „er geht gar stoltz auff der Brucken umb, sicht sich an usw." [d]). Bei den E.K. sahen wir, daß gerade die komischen Zwischenszenen auf der V.B. spielten, und wir haben deshalb um so weniger Grund, bei Ayrer diese Szenen auf die hypothetische H.B. zu verlegen. Die zweite Stelle ist interessant. Im

[a]) Vgl. oben S. 166.
[b]) Keller, S. 27.
[c]) ibid. S. 156.
[d]) ibid. S. 207.

dritten Akt beſchließt Tarquinius, gegen die von den Feinden erbaute Brücke den Tiber hinab Brandſchiffe zu ſenden. Das wird in der nächſten Szene ausgeführt. Sabinus und ſein Gefolge treten auf. Er ſagt:

O auff und thuet bald umbſchauen!
Secht, was laufft dort ohn als gefehr
Für Feurwerck auff dem Waſſer her?
Dörfft uns anzunden das Leger.

Darauf die Anweiſung:

Es geht ein groß Feur unter der Brucken herfür; hie kan Feur unter der Brucken zum loch ausſchlagen.

Etrurius ſagt:

Groß gfahr iſt vorhanden weger.
Fürwar es brind die Brucken ſchon.
O Waſſer her! leſch jedermann!

Anweiſung:

Sie werffen die Schwerter hin, nemen Scheffer, wöllen das Feur leſchen. So felt der König Tarquinius hinein, ſchlegt unter ſie, jagt ſie lang herumb; auff die letzt fallen ſie alle zu boden[a]).

Robertſon nimmt an, daß hier die H.B. erhöht ſein müſſe, damit ſie die brennende Tiberbrücke darſtellen könnte. Dann müßte natürlich die Kampfſzene auf der tiefer liegenden U.B. vor ſich gehen[b]). Kurz vorher hat aber Robertſon gerade Kampfſzenen auf die Bühnenbrücke gewieſen. Alſo haben wir ſchon hier einen Widerſpruch. Der Wortlaut der Stelle ſagt in Wirklichkeit weiter nichts, als daß Ayrer meint, der Brand der Brücke ließe ſich am beſten dadurch markieren, daß man die Flammen durch die Verſenkung, die ſich auf der Bühne befindet, hervorſchlagen läßt. Alles andere iſt von Robertſon künſtlich hineininterpretiert. Völlig in die Brüche geht endlich ſeine Hypotheſe an der nächſten Stelle, im vierten Akt des fünften Römerdramas. Hier iſt der Kampf um den pons ſublicius gegen Tarquinius Superbus und Porſena dargeſtellt. Porſena hat auf dem rechten Tiberufer gegenüber der Stadt ſein Lager aufgeſchlagen. Die Römer ziehen heran, einige beherzte Männer dringen über die Brücke vor und halten Porſenas Heer auf; unterdeſſen brechen die Römer die Brücke ab, die tapferen Kämpfer

---

[a]) Keller, S. 223.
[b]) A. a. O. S. 12.

ſpringen in den Fluß und erreichen ſchwimmend das rettende Ufer. Die Szene geht bei Ayrer folgendermaßen vor ſich:

> Kummt Perſonna [ſic!], Lucius Tarquinius, Philip, Chriſtwalt und etliche ſtumme Perſonen gerüſt. Der König Perſonna ſpricht (Die müſſen die Brücken erſt machen):
>
> Alhie ligen wir vor der Stadt,
> Die nunmehr wenig zugangs hat
> An Trayt und ander Proviant.
> Wo ſie nicht mit bewerter Handt
> Uns durchfechten uber die Brucken,
> Köndt wir mit eim Sturm nachtrucken
> Und die Stadt leichtlich nemen ein.
>
> Lucius Tarquinius ſagt:
>
> . . . . Secht, ſecht, dort ſeh ich auff der ſtraßn
> Sie warlich auff uns ziehen her. . . . .
>
> Die Römer ziehen auff die beede König zu, Horatius und Titus Heruntius ſammt noch einem kempffen auff der gemachten Brucken, die andern reißen die Brucken hinder jnen ein, und als ſie ſich lang gewert, ſpringen ſie in die Tiber oder das loch; die andern gehn ab[a]).

Hier iſt es deutlich ausgeſprochen, daß die Tiberbrücke erſt auf dem Bühnengerüſt, das der Sprachgebrauch eben gleichfalls mit dem Namen Brücke bezeichnet, aufgeſtellt und dann wieder entfernt wird, und daß die „erhöhte" Bühnenbrücke nicht, wie Robertſon ſeltſamerweiſe auch aus dieſer Stelle leſen will, von ſolcher Bauart war, daß ſie auch die Tiberbrücke darſtellen konnte. Die „gemachte Brucken" iſt zu der Brücke ſchlechthin, dem ſtehenden Bühnengerüſt, ausdrücklich in Gegenſatz geſtellt. Die Brücke beſteht in dieſer Szene nur aus ein paar Brettern, die über die Verſenkung, das „Loch", gelegt und dann wieder weggenommen werden, ſo daß Horatius und ſeine Gefährten dann in das Loch, das hier den Tiberſtrom andeutet, hinabſpringen können.

Noch eine Stelle führt Robertſon als Beweis dafür an, daß unter der Brücke die erhöhte H.B. zu verſtehen ſei. Im zweiten Meluſinendrama heißt es im zweiten Akt:

> Ludwig und Phila gehen mit einander auff der Brucken herumb. Phila ſagt:
>
> Herr Statthalter, ſecht jhr, dort unten
> Führen ſie den Rieſen gebunden uſw.

[a]) Keller, S. 405—406.

Sie führen den todn Rieſen auff einem Karrn und Goffray geht gerüſt mit Leudolten hindennach. Ludwig drit zu jhm, felt jhm zu fuß [a]).

Auch an dieſer Stelle iſt der Beweis nicht zwingend. Wenn Phila ſagt, daß er „dort unten" den Rieſen kommen ſieht, ſo heißt das noch nicht, daß er damit „unten auf der Vorderbühne" für den Zuſchauer ſichtbar wird; ebenſowenig wie in anderen Fällen dem Zuſchauer der Mann ſichtbar iſt, den der Schauſpieler auf der Bühne, der zum Fenſter hinausſchaut, auf der Straße kommen ſieht.

Nicht anders verhält es ſich mit allen übrigen Szenen, in denen die Brücke ausdrücklich erwähnt iſt. Im erſten Drama des Wolfdietrich-Zyklus iſt von der Brücke im Gegenſatz zur Zinne die Rede. Die Anweiſung lautet: „Sie gehen beede von der Zinnen. Sie gehen auff die Prucken." [b]) Im erſten Drama des Zyklus von Valentin und Urſus erſcheint im dritten Akt die verbannte Kaiſerin Belliſande mit ihrem Begleiter Plandeman im Walde. Die Kaiſerin ſieht ihrer Niederkunft entgegen. Sie bittet ihren Beſchützer, ihr eine Wehmutter zu holen, und verläßt die Bühne mit den Worten:

Ihr ſolt mich wider finden dort.
Da wil ich mich ſetzen ins Graß,
Ob mir wider möcht werden baß.

Darauf die Anweiſung:

Sie geht ab, als wenn ſie ſich niderſetzen wolt. Er, Plandeman, geht auff der Brucken herumb.

Nach einem Monolog von zehn Zeilen geht auch er ab, um die Wehmutter zu holen. Unterdeſſen iſt die Kaiſerin mit Zwillingen niedergekommen. Eine Bärin hat ihr das eine Kind genommen. Das Tier kommt mit dem Kinde herein, „legts nider, ſpilt mit jhm und geht wider ab". Jetzt kommt die Kaiſerin wieder „in geſtalt einer Kindbetterin, geht an eim ſtecken". Sie will der Bärin nachgehen, iſt aber ſo ſchwach, daß ſie das Vorhaben wieder aufgibt. „Sie geht kläglich wider ab"; wir müſſen annehmen, nach derſelben Seite, von der ſie gekommen iſt, ſo daß ſie das Kind, das die Bärin auf der anderen Seite der Bühne niedergelegt hat, nicht finden kann. Wieder bleibt die Bühne leer. Nun kommt der König Pippin mit ſeinem Jagdgefolge, findet das Kind und übergibt es dem alten

---

[a]) Keller, S. 1715.
[b]) ibid. S. 982.

Ritter Valentin. Der nimmt es an ſich und geht ab. Man ſieht an dieſer ganzen Szenenanordnung, daß es ſich nur um ein neutrales, ungeteiltes Bühnenfeld handeln kann. Nun ſagt die Anweiſung weiter:

> Sie [ſc. der König und ſein Gefolge] gehn auff der Brucken fort, geht Plandeman ein mit der Hebammen.

Auch hier verſtehen wir unter „Brücke" die ganze Bühne. Anrer ſagt nicht einfach: „ſie gehen ab," ſondern „ſie gehen auf der Brucken fort," weil ſie eben tatſächlich nicht die Bühne verlaſſen, ſondern nur dazu im Begriff ſind und, ehe ſie den Ausgang erreicht haben, Plandeman wieder zu ihnen ſtößt [a]). Ebenſo bedeutet im vierten Drama dieſes Zyklus die „Brücke" das ganze Bühnenfeld. Hier verſucht im erſten Akt der Unhold Violator die Jungfrau Videlia zu vergewaltigen: „Violator jagt Videliam auff der Brucken umb. Valentin laufft auff jhn und ſchlegt jhn zu boden" [b]). Im dritten Akt erobern die Chriſten eine Stadt: „man jagt etliche hinaus auff die Brucken und erſchlägt ſie" [c]). An dieſer Stelle ſteht „Brücke" lediglich als das ſichtbare Aktionsfeld im Gegenſatz zu der hinter der Bühnenrückwand vorgeſtellten Stadt. Ganz nichtsſagend iſt der Ausdruck „Brücke" im nächſten Akt. Roſimunda, die Kaiſerin, tritt auf und „geht auff der Brucken hin und wider, ſo kommen Pacollet und Valentin mit Frigio und Brandifer" [d]).

Im „König Edwart III." iſt die Brücke zu Beginn des Stückes erwähnt. Nachdem Jahn den Prolog geſprochen hat, kommen Lienhart und Dietrich, die zwei Trabanten, herein „mit jhren Helleparten, treibens als von der Brucken ab" [e]). Es ſcheint dies auf die Sitte zu deuten, die auf dem altengliſchen Theater gebräuchlich war und ſehr wohl auch bei den E.K. bekannt geweſen ſein kann, daß bevorzugte Zuſchauer ſich auf der Bühne aufhalten durften, ſoweit der Platz für die Darſtellung nicht in ſeiner ganzen Ausdehnung in Anſpruch genommen zu werden brauchte; jedenfalls deutet die Szene auf keinen Unterſchied von Vorder- und Hinterbühne hin. Im Drama „von der ſchönen Sidea" erblickt die Schuſtersfrau Finelia im Brunnen das Bild der Sidea, hält es in ihrer Verblen-

---

[a]) Keller, S. 1334—36.
[b]) ibid. S. 1516.
[c]) ibid. S. 1543.
[d]) ibid. S. 1548.
[e]) ibid. S. 1928.

dung für ihr eigenes, und ſtolz auf ihre vermeintliche Schönheit, „ſchwantzt ſie auff der Brucken rumb“ [a]).

An einer Anzahl von Stellen iſt von dem „Loch auf, in oder unter der Brucken“ die Rede. Im zweiten „Wolfdietrich“-Drama wird durch das „Loch in der Brucken“ das Verſchwinden des Zwerges ermöglicht (S. 725). Im „Theſeus“-Drama ſteigen die Rieſen, die aus den Drachenzähnen hervorwachſen, „durch die löcher auß der Prucken herauß“ (S. 1225); in demſelben Drama erſcheint auf die Beſchwörung der Medea der Teufel durch das „Loch in der Prucken“ (S. 1234), und als ſich Egeus ins Meer ſtürzt, ſpringt er „in das Loch unter der Prucken“ (S. 1279). Und in derſelben Weiſe noch verſchiedene Stellen. In dieſer Verbindung bedeutet „Brücke“ ohne Zweifel nichts anderes als die Bühne ſchlechtweg, und „Loch“ die Verſenkung, die ſich auf der Bühne befindet. Daß Ayrer einmal die Präpoſition „auf“ oder „in“, das andere Mal „unter“ anwendet, beſagt nicht etwa, wie Robertſon anzunehmen geneigt iſt [b]), daß unter dem Loch auf der Brücke die Verſenkung der H.B., unter dem Loch unter der Brücke eine Tür, die aus dem unter der H.B. befindlichen Raume direkt nach der tieferliegenden V.B. führt, zu verſtehen ſei, ſondern es handelt ſich in beiden Fällen um die Verſenkung auf dem neutralen Bühnenfeld, und die Verſchiedenheit der Präpoſitionen iſt nur aus der Anſchauung zu erklären, die Ayrer an der betreffenden Stelle vorſchwebt: beim Loch auf der Brücke entſpricht er der Anſchauung, die dem heutigen Sprachgebrauch zugrunde liegt; beim Loch unter der Brücke denkt er an den unter dem ganzen Bühnenfelde liegenden Raum, zu dem die Verſenkung hinabführt.

In den Faſtnachtsſpielen iſt die Brücke ebenfalls mehrfach erwähnt. Im „halbnärriſchen Wucherer“ (Nr. 35) wird eine Zech- und Spielſzene im Wirtshaus vorgeführt. Der Sohn des Wucherers verliert fortwährend, der Alte „ſteht auff, geht auff der Brucken hin und wider, ſchüttelt den Kopff“. Als dann der Alte genügend betrunken iſt, nimmt Bernhard, der Diener des Wirtes, eine Laterne und geht mit ihm fort, um ihn nach Hauſe zu führen. Dann gehen auch der Wirt und die beiden Falſchſpieler ab, die Bühne bleibt leer. Hierauf treten Bernhard und der Alte wieder auf. Die Bühne ſtellt

---

[a]) Keller, S. 2205.

[b]) A. a. O. S. 13/14. So wenigſtens verſtehe ich ſeine Worte, die an dieſer Stelle etwas unklar ſind.

jetzt die Straße dar, auf der Bernhard den Alten irreführt (S. 2461 bis 2463). Auch hier, wo doch die Brücke ausdrücklich genannt ist, haben wir also die charakteristische Technik der Neutralbühne: nach der Wirtshausszene Abgang des Alten mit dem Knecht, dann ein Dialog des Wirtes und der beiden Falschspieler als Zwischenszene, um das unmittelbar folgende Auftreten des Alten an einem andern Orte zu vermeiden, dann Leerbleiben der Bühne, dann erst Wiederauftreten des alten Wucherers auf der Straße[a]). Im Fastnachtsspiel „vom Bauer mit seinem Gefatter Tod" (Nr. 36) wird der Bauer vom Teufel erschreckt: „Der Baur springt lang herumb auff der Brucken, der Teufel lacht jhn aus; endtlich laufft der Baur ab."[b]) Eine Veranlassung für die Teilung der Bühne liegt hier nicht im mindesten vor. In dem Spiel „Hoflebens kurzer Begriff" (Nr. 39) ist zu Beginn genau das Auftreten Jahn Pansers beschrieben: „Jahn geht ein .... neigt sich auff alle vier ort der Prucken .... und sagt: ‚Was lacht Ihr? wist ir auch wer ich bin?'" usw.[c]) Aus den „vier Orten der Brücke" ist zu schließen, daß der Verfasser die vier Richtungen des ungeteilten Bühnenfeldes im Auge hatte. In demselben Spiel heißt es: „Rudolff, der Baur, ficht mit denn henden, schüttelt den kopff, geht auff der Brucken hin und wider."[d]) Hier trifft er den Bauer Kühhoff. Jahn kommt dazu und macht sich an die beiden heran, in der Hoffnung, ihnen etwas abschwindeln zu können. Er unterweist sie, wie sie sich bei Hofe benehmen sollen: „Geht auff der Brucken hin und wider, weist den Baurn, wie sie jm nachgehn unnd die hütt abziehen sollen usw."[e]) Die Szene spielt auf der Straße vor dem Königsschlosse; wäre die Bühne geteilt, so müßte die V.B. die Straße, die H.B. das Schloß darstellen, und die Szene könnte dann nicht auf der Brücke (d. h. der H.B.) spielen. In der nächsten Szene dieses Stückes, die am königlichen Hofe spielt, kommt wieder die Brücke vor: Jahn Panser spielt die Rolle des Königs, und „geht stoltz auff der Brucken rumb"[f]). Es bliebe also nur die Möglichkeit, die Brücke erst als V.B., dann als H.B. aufzufassen. Das ist natürlich ganz von der

---

a) Vgl. oben S. 176.
b) Keller, S. 2475.
c) ibid. S. 2589.
d) ibid. S. 2602.
e) ibid. S. 2612.
f) ibid. S. 2620.

Hand zu weisen. Wir geraten somit bei der Annahme der Doppelbühne aus einem Widerspruch in den anderen: wir haben in Wahrheit ein ungeteiltes, neutrales Bühnenfeld vor uns.

§ 32. Die Standorte der Meistersängerbühne.

Der vorige Paragraph hat gezeigt, daß bei Ayrer der Ausdruck „Bühne" oder „Brücke" stets das ganze Bühnengerüst, nicht nur einen Teil desselben, bezeichnet. Indem wir jetzt das zweite Grundprinzip der Meistersängerbühne, nämlich die beweglichen Standorte, bei Ayrer wiederfinden, wird die Existenz einer festen Vorder- und Hinterbühne vollends ausgeschlossen. Es gibt bei Ayrer, wie schon bei Hans Sachs, neben den Szenen, die erwiesenermaßen auf der neutralen ungeteilten Bühne spielen, doch eine ganze Reihe von Szenen, in denen eine Teilung des Bühnenfeldes tatsächlich vorliegt. Im Bamberger Drama und im ersten Stück des römischen Zyklus haben wir solche Szenen bereits angetroffen. Wir haben aber auch den Unterschied festgestellt, der diese Szenen von den auf der Doppelbühne der E.K. spielenden trennt, nämlich die prinzipielle räumliche Gleichbewertung der Standorte gegenüber dem neutralen Charakter der V.B. und dem bestimmten Charakter der H.B. bei den E.K. und bei H.J. Im Bamberger Drama fanden wir in der angeführten Szene des letzten Aktes zwei vor dem Kloster befindliche Standorte; der eine unmittelbar davor, der andere etwas weiter davon entfernt. Im ersten Römerdrama legen die beiden Priester die Kinder der Vestalin Rea auf einem Ort der „Pien" (Bühne) nieder und gehen sodann „gegen dem altar", wo Rea zur Strafe für ihren Fehltritt lebendig begraben wird[a]). Keiner der beiden Orte hat vor dem anderen eine größere Bestimmtheit der räumlichen Anschauung voraus. Es handelt sich also darum, ob diese Annahme auch in den übrigen Dramen standhält.

Am deutlichsten zeigt sich die Technik der beweglichen Standorte im Gegensatz zur Technik der Doppelbühne in den Szenen, in denen wir auf dem Bühnenfelde drei räumlich gleichbewertete Orte neben-

[a]) Keller, S. 45—56.

einander finden. Eine ſolche Szene bietet uns das zweite Römerdrama. Die Situation iſt folgende: die Bürger von Veji ſind von den Albanern zur Empörung gegen Rom aufgereizt worden; die ſelbſt wollen ſich jedoch rückenfrei halten und erſt den Ausgang des Kampfes der Römer und Vejaner abwarten. Das führt Ayrer nun vor, wie folgt:

1. Standort: Die Vejaner treten gerüſtet und zum Kampfe bereit auf und erwarten das Heer der Albaner, das zu ihnen ſtoßen ſoll. „Sie gehn auf ein Seiten allein."
2. Die Albaner treten auf, beſchließen, ſich abwartend zu verhalten und „ſtellen ſich auch zuſammen auf ein Ecken".
3. Standort (Mitte): Die Römer treten auf, ſehen die beiden Heere und greifen die Vejaner an; wie die Albaner ſehen, daß die Römer ſiegen, kommen ſie ihnen zu Hilfe und vernichten die Vejaner völlig.

Die drei Standorte fließen ſo wieder zuſammen, und die Handlung geht auf der Neutralbühne weiter.

Im ſechſten Akt des „Theſeus"-Dramas zeigt die Szene, in der die Erlegung des Minotaurus und die Verführung der Ariadne durch Theſeus dargeſtellt wird, eine ähnliche Bühneneinrichtung. Auf dem erſten Standort ſpielt die Liebesſzene zwiſchen Theſeus und Ariadne, auf dem zweiten erſcheint Theſeus mit den atheniſchen Kindern, auf dem dritten beſiegt er den Minotaurus. Die Verteilung der Szenen iſt folgende:

1. Standort: Areadna tritt mit Cuba, ihrer Jungfrau, auf. Sie iſt zu dem atheniſchen Jüngling in Liebe entbrannt. Von ferne ſieht ſie ihn kommen:

   . . . . er kompt mit den Kindern ſeinn
   Fürwar von ferrn dort zogen rein.

2. Standort: Theſeus tritt mit den vierzehn Tributkindern auf. Rührende Kinderſzene. Theſeus ſieht Ariadne auf ihrem Standorte und geht zu ihr hin.
1. Standort: Szene zwiſchen Theſeus und Ariadne. Theſeus bekommt von ihr den Faden, der ihm den Rückweg aus dem Labyrinth ſichert. Dann geht er wieder zurück zu den Kindern nach Standort 2.
2. Standort: Theſeus ſchickt ſich zu dem Gange ins Labyrinth (nach Standort 3) an. Dieſer Weg wird ganz nach mittelalterlicher Technik durch Herumgehen angedeutet und beweiſt,

daß von einem Übergang von der V.B. auf die H.B. nicht die Rede sein kann[a]). Die Anweisung sagt: „Er nimpt das Kneul rothen Faden, heffts an, geht mit inn einem Zirckel rumb."

3. Standort: Minotaurus tritt hungrig nach Menschenfleisch auf. Theseus „macht sein Faden", d. h. er geht am Faden weiter, bis er auf Standort 3 dem Ungeheuer gegenübersteht. Der Kampf beginnt, und Minotaurus fällt. Darauf geht Theseus am Faden wieder zurück nach Standort 2 zu den Kindern, führt diese zu dem erlegten Ungeheuer hin (nach Standort 3) und geht mit ihnen ab.

In der nächsten Szene tritt König Ægeus mit seinen Räten in Athen auf: die neutrale ungeteilte Bühne tritt wieder in ihre Rechte ein[b]).

Gleichen Verhältnissen begegnen wir auch in einem der spätesten Dramen, in der „schönen Sidea". Im vierten Akt werden hier nebeneinander drei Standorte gebraucht: der erste der Brunnen mit dem Baum, der zweite Ludolfs Höhle im Walde, der dritte das Haus des Schusters. Die Szene ist zugleich für die Raumanschauung Ayrers auf der Bühne sehr instruktiv. Die Vorgänge verteilen sich auf die Standorte in folgender Weise:

1. Standort: Engelbrecht und Sidea sind aus der Höhle Ludolfs, des Vaters der Sidea, geflohen und kommen zu dem Baum am Brunnen. Sidea steigt, um sich in Sicherheit zu bringen, auf den Baum; Engelbrecht geht ab. Unten am Brunnen erscheinen die Schustersfrau und die Magd, die beide Sideas Spiegelbild im Brunnen für ihr eigenes halten. Hierauf erscheint Jahn, Ludolfs Diener, bemerkt Sidea auf dem Baume und beeilt sich, seinem Herrn die Entdeckung mitzuteilen. Unterdessen kommt auch der Schuster zum Brunnen und führt Sidea auf ihre Bitten in sein Haus. — Wir bringen diesen Standort an der einen Seite der Bühne unter.
2. Standort: Ludolf tritt auf, beschwört seinen dienstbaren Geist Runcifall und erfährt von ihm, wohin seine Tochter geflohen sei. Zugleich erscheint Jahn und berichtet, daß er Sidea auf dem Baume gefunden habe. — Dieser Standort befindet sich

---

[a]) Vgl. die analogen Stellen im „Fortunat".

[b]) Keller, S. 1269 ff.

bei der Verſenkung, alſo allem Anſcheine nach an der Bühnenrückwand in der Mitte.

3. Standort: Im Hauſe des Schuſters ſpielt ſich eine derbe Szene zwiſchen dem Schuſter Dietrich und ſeinem eitlen Weibe ab. Dietrich will ſeine Frau von ihrem Irrtum überzeugen und geht mit ihr zum Brunnen, wo denn auch die Frau ihrer Täuſchung inne wird. — Der Standort 3 muß ſich an der anderen Bühnenſeite, dem Brunnen gegenüber, befinden.

1. Standort: Während die Schuſtersleute noch am Brunnen ſtehen, erſcheint plötzlich bei ihnen Sidea, die doch Dietrich vorher in ſein Haus gebracht hat. Wir finden alſo hier die für das neue Drama, das die feſten Standorte der Myſterien aufgegeben hat, charakteriſtiſche unklare Raumvorſtellung, wie wir ſie ſchon bei den E.K. fanden; die Bühnennähe wird dazu benutzt, zwiſchen den beiden Bühnenorten eine räumliche Beziehung herzuſtellen, die in Wirklichkeit nicht möglich iſt[a]). Die Schuſtersleute und Sidea gehen ab; gleich darauf erſcheint Ludolf, von Jahn geführt, beim Baume und merkt zu ſeinem Kummer, daß ſeine Tochter verſchwunden iſt[b]).

Im nächſten Akt tritt wieder die reine Neutralbühne ein.

Drei Standorte hat auch die Komödie „von den zwei fürſtlichen Räten". Es ſpielen hier auf der Bühne unabhängig voneinander zwei gleichartige Rendezvousſzenen der beiden fürſtlichen Räte (Standort 1 und 2); zwiſchen ihnen (auf Standort 3) ſteht Jahn, der die beiden Szenen ins Werk geſetzt hat, und freut ſich über den gelungenen Streich, der den beiden verliebten alten Gecken geſpielt wird. Zunächſt erſcheint Jahn mit Leipolt, dem einen Rat, auf Standort 3. Durch Jahns Hornſtoß herbeigerufen, kommt auf der einen Seite der Bühne, auf Standort 1, die Magd Willa in den Kleidern ihrer Herrin herein. „Leipolt nimbt ſein Abſchied von Jahnnen, geht auff der ein Seiten zu Willa, der Magd, thut ihr Reverenz .... nimbt ſie bei der Hand, führt ſie rumb und bleſt ihr in die ohrn." Jahn bleibt auf Standort 3 in der Mitte zurück, „lacht, ſchüttelt den kopff, ſticht jhn den Narrn". Jetzt tritt Seupolt, der andere Rat, auf, und dieſelbe Szene wie zwiſchen Leipolt und Willa auf Standort 1 wiederholt ſich an der anderen

---

[a]) Vgl. oben S. 60 f.

[b]) Keller, S. 2203—13.

Seite der Bühne zwiſchen Seupolt und Otilia auf Standort 2. Jahn aber ſteht zwiſchen den beiden Paaren, geht von einem zum anderen und beglückwünſcht die Räte zu ihrem Erfolge. Endlich gehen die beiden Liebespaare ab, und die folgenden Szenen ſpielen auf der Neutralbühne [a]).

An den zahlreichen Stellen, die nur zwei Standorte zeigen, finden wir überall die räumliche Gleichbewertung der Bühnenorte wieder. So im vierten Römerſtück bei der Darſtellung der Lucretia-Tragödie:

1. Standort: Lucretia tritt mit Ancilla, ihrer Magd, auf. Lucretia ſagt:

> Weil unſer Herr iſt nicht zu Hauß
> So wöll wir uns ſetzen herauß
> Auff den Saal und die Erbel nehen,
> Weil uns da gar kein Menſch kan ſehen.

Während ſie mit Nähen beſchäftigt ſind, ſingt Ancilla ein Lied.

2. Standart: Sextus tritt in hellem Zorne auf. Er hat ſein Weib beim Ehebruch überraſcht und deshalb ſein Haus verlaſſen:

> . . . ging in dem zorn wider rauß,
> Hab ſo bald keinen willen drein,
> Sonder wil die Nacht kehren ein
> Bey Lucretien, die ich thu ſehen
> Dort bey jhrer Magd ſitzen und nehen
> Die thut jhres Haußhaltens warten.

Darauf geht er zu ihr hin; Lucretia ſteht auf und heißt ihn in ihrem Hauſe willkommen [b]).

Die Szene iſt wieder ein Beweis dafür, wie die innere Technik ſich von der äußeren zufälligen Bühnenanſchauung nicht losmachen kann. Lucretia bleibt im Saal, „weil ſie da kein Menſch ſehen könne"; trotzdem ſieht ſie Sextus von ſeinem Standorte aus im Saale ſitzen. Weil auf der Bühne von dem einen Standorte aus der andere ſichtbar ſein muß, ſo wird dieſe Bühnenzufälligkeit für den Verlauf des Stückes ausgenutzt. Die Myſterienbühne mit ihren feſten Standorten kennt eine derartige verworrene Raumvorſtellung nicht.

---

[a]) Keller, S. 2301—08.
[b]) ibid. S. 334 ff.

Dieſelben Standorte wie die Lucretia-Tragödie hat der dritte Akt des „Theodoſius"-Dramas. Der erſte Standort ſtellt das Innere der Klauſe des Einſiedlers, der zweite den Platz vor der Klauſe dar.

1. Standort: „Reichart, der Philoſophus, geht ein .... ſetzt ſich, lieſt im Buch .... ſicht mit den henden."
2. Standort: „Kompt Theodoſius, der König, mit Virgilio und Iswalten, ſeinen Räthen." Sie haben ſich auf der Jagd verirrt; Iswald ſieht das Haus liegen und will ſich nach dem Weg erkundigen. Er begibt ſich nach dem erſten Standort: „geht zu dem Philoſopho und klopfft an".
1. Standort: „Der Philoſophus thut, ſamb hör ers nicht, ſchüttelt den Kopff, ſicht mit den Händen, liſt und ſchreibt.

Iswaldt klopfft mehr und ſagt:

Ey, hör ich doch je Leut darinnen.

Er ſicht den Philoſophum und ſagt:

Mein Freund, weil ich euch hie thu ſinnen,
Sagt mir doch! wo geht der Weg hinauß?

Richartus ſieht ſich umb und ſagt:

Laſt mich zufrieden in meim Hauß!

Iswald muß unverrichteter Sache wieder umkehren. Während er dem König Bericht erſtattet, lieſt Richartus in dem Buche weiter, „ſicht noch mehr, als wenn er zornig wer, ſchreibt und ſagt nichts".

2. Standort: Unterdeſſen kommt Iswald zum Könige zurück; der will ſich ſelbſt an den Philoſophen wenden. Sie gehen alſo beide wieder hinein zum Philoſophen und werden jetzt, nachdem er das Problem, das ihn beſchäftigte, gelöſt hat, ehrerbietig empfangen[a]).

Auch dieſe Szene iſt intereſſant als Beweis für die Unklarheit der Raumvorſtellung. Im Anfang iſt die Fiktion, daß die Klauſe verſchloſſen ſei, feſtzuhalten: Iswald klopft mehrere Male an. Dann aber fällt Ayrer aus der Anſchauung heraus: Iswald, ſpäter der König, gehen hinein und beobachten den Philoſophen. Eine Tür, die geöffnet werden muß, iſt nicht erwähnt. Wir können hieraus auf die Einfachheit der Bühnenausſtattung ſchließen. Die Wohnung des Einſiedlers iſt durch weiter nichts als den Tiſch und Stuhl an-

---

[a]) Keller, S. 830 ff.

gedeutet; Wände und Türen sind auf dem Bühnenfelde nicht vorhanden.

Im zweiten „Wolfdietrich"-Drama finden wir die gleiche Bühneneinrichtung. Wolfdietrich tritt vor der Burg zu Garten auf. Er fühlt sich ermüdet und legt sich unter einen Baum zum Schlafen nieder (Standort 1 an der einen Schmalseite der Bühne). Hierauf erscheint Kaiser Ottnit mit seinem Hofstaat auf Standort 2 (an der anderen Bühnenseite). Zwei Riesen treten auf und überbringen ihm das verhängnisvolle Geschenk seines Schwähers, die beiden jungen Drachen. Plötzlich sieht die Kaiserin Rosilla den Wolfdietrich unter der Linde liegen:

Gnediger Herr, was thut dort machn
Der gharnischt Mann unter der Linden?
In all mein Sinn schläfft er dahinden?

Dieses „dahinten" ist natürlich nicht vom Standpunkte des Zuschauers, sondern von dem des Schauspielers, der die Rosilla darstellt, zu verstehen. Die Raumanschauung ist dieselbe wie in der Sidea und in der Lucretiaszene des vierten Römerdramas. Ottnit will nun mit dem Ritter unter der Linde kämpfen. Er wappnet sich, „geht ab und kompt balt wieder mit seinem Frauenzimmer." Dieses Abgehen des Kaisers bedeutet das Verlassen des Palastes; in dem Augenblick, da er die Bühne wieder betritt, haben die Standorte als solche aufgehört zu existieren, und die nächsten Szenen spielen auf dem neutralen Bühnenfelde [a]).

Im dritten „Valentin- und Ursus"-Drama arbeitet Ayrer im zweiten Akt mit Standorten [b]). Valentin und der grüne Ritter sind überwältigt worden und liegen gebunden auf der Bühne. Der Zwerg Pacollet findet sie hier und will sie befreien (Standort 1). Indem kommt der Sultan herein (auf Standort 2); der Zwerg geht auf ihn zu, begrüßt ihn und schläfert ihn durch Zauberkünste ein. Dann geht er nach Standort 1 und bindet die Gefangenen los, geht darauf wieder zum Sultan zurück, weckt ihn auf und geht mit ihm fort. Die Raumanschauung zeigt wieder die bekannte Unklarheit: der Sultan sieht von seinem Standorte aus die Gefangenen nicht; wohl aber sieht der Zwerg den Sultan und agiert abwechselnd an beiden Standorten.

---

[a]) Keller, S. 1065 ff.
[b]) ibid. S. 1456 ff.

Im erſten Meluſinen-Drama hat der vierte Akt Standorte[a]). Die beiden Brüder Oriens und Gyot wollen dem König von Cypern gegen die Türken zu Hilfe kommen. Sie treten auf und „ſtehn auff ein Seiten" (Standort 1). Auf der anderen Seite (Standort 2) kommt der König heraus; gleich nach ihm erſcheinen die Türken. Der Kampf beginnt; als ſich der Sieg auf die Seite der Türken neigt, greifen die beiden Brüder ein und helfen den Chriſten den Sieg erfechten. So werden auch hier wieder die Standorte von der Neutralbühne abgelöſt. Im nächſten Akt erſcheinen die Standorte wieder[b]). Dietleib, Graf Reimunds Bruder, erweckt in ihm den Argwohn gegen Meluſina. Reimund geht gegen den Eingang und bohrt ein Loch in die Türe, hinter der ſich Meluſina verborgen hält (Standort 1); Dietleib harrt an der anderen Seite der Bühne (Standort 2). Plötzlich denkt Reimund an den Eid, den er ſeiner Gemahlin geſchworen und jetzt durch ſein Mißtrauen gebrochen hat. Er eilt mit gezücktem Schwert auf ſeinen Bruder zu; der ſelbſt rettet ſich durch die Flucht. Traurig ſetzt er ſich nieder und ſtützt den Kopf in die Hand (Standort 2). Auf Standort 1 tritt jetzt Meluſina auf. Sie hat den Verrat ihres Gatten bemerkt und will ihn zur Rede ſetzen:

Deshalb ich zu ihm nein gehn will.

Sie „geht hinzu", d. h. nach Standort 2 zu Graf Reimund, und mit einer kurzen Szene der beiden Gatten ſchließt der Akt.

Das zweite Meluſinen-Drama hat Standorte im erſten Akt (S. 1707). Auf Standort 1 tritt der Rieſe Grimholt auf und ſpäht nach Abenteuern aus. Auf Standort 2 erſcheint Goffray mit ſeinem Führer Phila. Der ſieht den Rieſen und verſteckt ſich; Goffray läßt ihn an ſich herankommen und erſchlägt ihn nach heftigem Kampfe. Danach tritt wieder die Neutralbühne an Stelle der Standorttechnik.

Standorte zeigt ferner der fünfte Akt der „Phaenicia" (S. 2106). Der Sarg der Phaenicia wird feierlich hereingetragen und niedergeſetzt (Standort 1). Tymborus tritt auf in tiefem Schmerze um den Tod der Geliebten (Standort 2). Gerando tritt zu ihm und bittet ihn, einen Gang nach der Kirche mit ihm zu tun, er habe

[a]) Keller, S. 1663 f.
[b]) ibid. S. 1677 f.

ihm ein Geständnis zu machen. Sie gehen zusammen nach der Stelle, wo der Sarg steht (Standort 1); hier gesteht Gerando sein Verbrechen. Darauf gehen alle ab, der Sarg wird wieder mit derselben Feierlichkeit weggetragen, und die Neutralbühne tritt wieder in ihre Rechte ein.

Auch in den Fastnachtsspielen wird die Standorttechnik angewendet. Die zweite Szene des „Juden zu Frankfurt" (Nr. 34) spielt auf dem Marktplatz zu Frankfurt; auf dem Standort 1 legen die Krämer ihre Waren aus; währenddem spielen auf Standort 2 die Szenen des Diebes und des Juden, der dem Spitzbuben das gestohlene Tuch abkauft (S. 2420—30). Im „halbnärrischen Wucherer" (Nr. 35) steht der eine Spieler vom Tische auf und „geht auff ein orth", wie die Anweisung ausdrücklich sagt (S. 2449). Hier überlegt er in einem Monolog von zehn Versen den neuen Anschlag gegen den törichten Alten; dann verläßt er die Bühne.

Aus all diesen Beispielen sehen wir den Unterschied der Standorttechnik Ayrers von der der mittelalterlichen Mysterien einerseits und der Doppelbühne der E.K. anderseits. In den allerältesten Mysterien erscheinen zwei Standorte, Jerusalem und Bethlehem, also zwei Städte, die weit voneinander entfernt gedacht sind, und zwischen denen ein unmittelbarer Verkehr nicht möglich ist. Feierliche Umzüge und umständliche Botengänge müssen den Verkehr vermitteln. Bei Ayrer besteht dagegen zwischen den Standorten eine unmittelbare räumliche Beziehung; es werden nie nebeneinander Standorte auf die Bühne gebracht, die nicht auch in Wirklichkeit nebeneinanderliegen, so daß man ohne weiteres von einem auf den anderen übergehen kann. Eine andere Frage ist es, ob man in Wirklichkeit von dem einen Standorte aus, so wie es auf der Bühne geschieht, die Vorgänge auf dem anderen auch würde beobachten können; hier hat sich Ayrer ebensowenig wie das ganze 16. Jh. zu einer klaren Raumvorstellung durchgerungen. Der Unterschied von der Bühne der E.K., der die Annahme einer festen Doppelbühne in ihrem Sinne ausschließt, besteht in der räumlichen Gleichberechtigung der einzelnen Bühnenstände.

§ 33. Die Zinne.

Die Zinne, d. i. die Oberbühne der E.K., fügte Ayrer als hauptsächlichsten neuen Bühnenteil zu der Bühne hinzu, die ihm durch die Tradition des Meistersängerdramas bekannt und geläufig war. Das Bamberger Drama kennt die Zinne noch nicht; erst nach dem Einsetzen des englischen Einflusses verwendet sie Ayrer in seinen Dramen. Wir müssen sie uns ganz analog der englischen Oberbühne denken; in halber Höhe der Rückwand, nicht als Balkon vorspringend, sondern über dem Raume befindlich, der hinter der Bühnenrückwand liegt und im Schuldrama und bei der pomponianischen Bühne die „scena", das „absconsorium" bildet. Die Zinne dient, wie die Oberbühne bei Shakespeare, zu den verschiedensten Zwecken. Sehr häufig findet sie Verwendung als Stadtmauer bei Belagerung und Eroberung von Städten. So im Drama von „Kaiser Otto III." Hier erscheint im dritten Akt der Kaiser vor dem abtrünnigen Rom, um sich den Einlaß zu erzwingen. Der Text sagt:

> Er schreit zu der Maurn am Thor:
>
> Ihr Wächter, laßt uns bald aufftban
> Eurm rechten und wahren Erbherrn! . . . .
>
> Es schreit einer von der Maurn rab:
>
> Eur Majestat geb sich zur Ruh, usw.[a])

Dann folgt der Angriff und die Erstürmung der Stadt; die Scharen des Kaisers dringen durch das Tor ein und nehmen die Stadtmauer in Besitz. Die ganze Szene ist deutlich der englischen Bühnenpraxis nachgebildet; sie mutet fast an wie eine Nachahmung der Eroberungsszene in Shakespeares Coriolan.

Dieselbe Situation finden wir im dritten Akt des Mahomet. Hier geht die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken folgendermaßen vor sich:

> Man hebt an zu Trummeten, zu schießen und zu rumpeln. Etlich kommen auff die Maurn, aber die Türcken lauffen ein, schlagen lang an einander, lauffen ab, kommen wider, schlagen wider an einander, endtlich erobern die Türcken die Statt mit einem greulichen Mord- und Zettergeschrey und gehn alle ab[b]).

---

[a]) Keller, S. 448.

[b]) ibid. S. 761.

Die Szene ſtellt alſo einen heftigen Kampf vor der Stadt dar, der auch von der Mauer herab geführt wird. Die Eroberung geſchieht in genau derſelben Weiſe wie im Ottodrama.

Auch im dritten Drama von „Valentin und Urſus“ müſſen wir die Verwendung der Zinne als Stadtmauer annehmen. Im zweiten Akt fällt hier der Sultan durch Verrat in die Hände des Kaiſers Alexander, und der befiehlt, den Sultan über die Mauer hinaus zu henken (S. 1459). Der Sultan wird abgeführt, und der Kaiſer verläßt ebenfalls mit ſeinem Gefolge die Bühne. In der nächtlichen Szene nun ſtellt die Bühne das freie Feld vor der Stadt vor, und die Zinne tritt als Stadtmauer in Funktion. Die Anweiſung lautet:

> Alsdann henkt man den Soldan uber die Maurn nauß. Peviam (der türkiſche Feldherr) kommt mit etlichen gerüſten Kriegsleuten, ſicht den Keiſer uſw. [a])

Im vierten Drama dieſes Zyklus finden wir im dritten Akt wieder die typiſche Eroberungsſzene. Die Anweiſung ſagt hier:

> Kompt König Pipinus mit Urſu, dem Alten Valentin und wen er mehr haben kan .... Sie heben an zu ſtürmen. Die in der Statt wehren ſich hart, biß endtlich die Chriſten die Statt erobern unnd erſteigen, und wird inwendig ein groſes mordtgeſchrey; auch jagt man etliche hinauß auff die Brucken und erſchlegt ſie [b]).

Das Erſteigen der Stadtmauer in dieſer Szene beweiſt, daß auch hier die Zinne in Anwendung kommen muß.

Bei Turnieren und Schauſtellungen dient die Zinne als Tribüne oder Galerie für die Zuſchauer. In der „Pelimperia“ haben wir dieſe Verwendung bereits gefunden (S. 938; vgl. oben S. 172). Ähnlich in der „ſchönen Phaenicia“ im erſten Akt. Der König hat ein Turnier angeſagt und erſcheint auf der Bühne mit ſeinem Gefolge, die Gäſte erwartend. Währenddem verſammelt ſich das Frauenzimmer auf der Zinne und ſieht von da aus dem Kampfſpiel zu (S. 2057).

In der Wolfdietrichtrilogie ſpielt die Zinne eine beſonders große Rolle. Sie dient hier als Luginsland oder als Zinne im eigentlichen Sinne des Wortes, und ihre Verwendung in dieſen drei Dramen hat ſicherlich der Oberbühne in Ayrers Sprachgebrauch den Namen gegeben. Im erſten Drama des Zyklus hat Hugdietrich eine geheime Unterredung mit dem Wächter der Burg. Die Anweiſung ſagt:

---

[a]) Keller, S. 1460.

[b]) Keller, S. 1543.

Kompt Hueg Dietrich mit Anthoni, dem Wechter. So es ſein kan, ſoll es auff der Zinen geſchehen [a]).

Wenige Szenen ſpäter wird das Kind, das Liebgart dem Hugdietrich geboren hat, ausgeſetzt. — Anweiſung:

Der Wechter bringt das Kindlein auff die Zinnen in einem ſchönen Käſtlein .... er leſt das Kindlein nunter und geht weg [b]).

Und gleich darauf erſcheinen Liebgart und der Wächter auf der Zinne; S. 981 ſagt die Anweiſung: „Die Königin geht auff die Zinnen zu jhrer Tochter.“ Die beiden Frauen gehen dann „von der Zinnen auff die Prucken“. Hier ſpielt das Stück auf der neutralen Bühne weiter.

Die Zinne ſtellt alſo in dieſen Szenen den Wächterturm dar, und da der Wächter ſeinen Poſten nicht verlaſſen darf, müſſen alle Szenen, in denen er auftritt, auf der Zinne ſpielen.

Auch im zweiten Drama des Zyklus kommt die Zinne in derſelben Bedeutung vor. Im vierten Akt hat der Rieſe Wellas die Sigmina, Wolfdietrichs Gemahlin, entführt und hält ſie auf einem Bergſchloß gefangen. Wolfdietrich hat ihren Aufenthalt erfahren und erſcheint vor der Burg, ſie zu befreien. Er ſendet ihr durch ihre Jungfrau Fraumuth Botſchaft und ſetzt ſich vor der Burg nieder. Darauf folgt eine Szene zwiſchen Wellas und Sigmina, mit der Bühnenanweiſung:

Wellas, der Rieß, geht ein mit Sigmina und Fraumuth; kans denn auff der Zinen geſchehen, ſo iſts deſto beſſer [c]).

Wellas geht dann wieder ab, die Frauen ebenfalls: „gehen von der Zinen.“ Unten auf der Brücke kommt dann Wellas zu Wolfdietrich heraus und wird von ihm erſchlagen.

Im dritten Wolfdietrichdrama erſcheint die Zinne ebenfalls mehrere Male in derſelben Bedeutung. S. 1136 beobachtet der Aſtrolog Luprecht auf dem Turme der Burg die Sterne und lieſt aus ihnen die Zukunft. Die Anweiſung lautet:

Luprecht, der Weiß Heyd, kompt auff die Zinnen, ſicht ſich umb.

S. 1148 iſt wieder eine Wächterſzene. Wolfdietrich kommt vor die Burg der verwitweten Kaiſerin Roſilla. Nicephorus, der Wächter „auff der Zinnen“, ruft ihn an. Wolfdietrich will mit der Kaiſerin

[a]) Keller, S. 972.
[b]) ibid. S. 976.
[c]) ibid. S. 1088.

ſprechen; dieſe erſcheint „auff der Zinnen“ und wirft ihm einen Ring herab, der als Erkennungszeichen dienen ſoll. Im nächſten Akt (S. 1165) kommt Wolfdietrich nach glücklich beſtandenem Drachenkampf zurück vor die Burg der Roſilla. Wieder wird die Zinne verwendet in derſelben Weiſe wie vorher. Nicephorus ruft den Ankommenden von der Zinne herab an; die Kaiſerin erſcheint auf der Zinne, vernimmt die Siegesbotſchaft und geht hinunter, um den Ritter am Tore zu empfangen. In einer weiteren Szene (S. 1173) ſtellt die Zinne den Turm des Gefängniſſes dar, wo Wolfdietrichs Getreue, Herzog Bechting (Berchtung) und ſeine Söhne, gefangen gehalten werden, und wo ſie ſich auf der Zinne in der freien Luft ergehen dürfen. Hier erſcheint Berchtung und ſtirbt in den Armen ſeiner Söhne.

In gleicher Bedeutung erſcheint die Zinne im zweiten „Valentin und Urſus“-Drama[a]). Auf der Burg der ſtolzen Eclaramunda befindet ſich das weisſagende eherne Haupt, das dem Urſus ſeine verborgene Herkunft verkünden ſoll. Vor dieſer Burg erſcheinen die beiden Heldenbrüder. Oben von der Zinne ſieht Eclaramunda herab und heißt ſie weitergehen. Unten aber erzwingen ſich die beiden im Kampfe mit dem Burgvoigt und der Löwin den Eingang. Eclaramunda erkennt an dem Ring ihres Bruders, den ihr Valentin vorweiſt, wer die beiden ſind, und geht hinab, um ſie zu empfangen. Die Bühnenanweiſung ſagt hier:

> Sie gibt jhnen die Hand und ſie neigen ſich gar tieff und gehn mit jhr ab. Kommen bald wider (oder, ſo man kan, ſol das Haupt auf der Zinnen ſtehen, und ſie auch darauff gehen) fur das Ehern Haupt[b]).

Intereſſant iſt, daß hier, wie ſchon oben im Wolfdietrich-Zyklus, Ayrer die Verwendung der Zinne in das Belieben der Darſteller ſetzt. Er war ſich wohl bewußt, daß er mit der Zinne etwas Neues einführte, und mußte damit rechnen, daß es nicht überall, wo man ſeine Stücke aufführen wollte, möglich war, über der Bühne noch eine Zinne anzubringen.

Als Balkon des Bürgerhauſes fungiert die Zinne — wie in den Dramen des H.J. — in der „Phaenicia“ (S. 2071). Jahn will der Jungfrau Anna Maria unter ihrem Fenſter ſeine Liebe erklären, ſtatt des Mädchens iſt aber Gerando, ſein Herr, oben am

---

[a]) Keller, S. 1409 ff.

[b]) ibid. S. 1411.

Fenſter und gießt ihm einen Topf Waſſer über den Kopf. Dieſelbe Situation findet ſich in dem Faſtnachtsſpiel „Wie der Teufel einer Buhlerin ihr Ehr vor ihren Bulern hütet“ (Nr. 42). Hier gießt der Teufel als Tugendwächter einen Topf voll Waſſer herunter auf den Liebhaber, der vor dem Fenſter der Frau ein Ständchen bringt (S. 2694). Im „Meiſter Simon“ (Nr. 32) klopft der Meiſter an ſeinem Hauſe an, die Frau und Magd ſehen erſt oben herab, gehen dann hinunter und laſſen den Mann herein (S. 2387). Im „Überwundenen Eiferer“ (Nr. 47) läßt die Frau von der Zinne einen Faden herab auf die Straße; an ihm ſoll der Liebhaber ziehen, wenn er des Nachts zu ihr ſchleichen will (S. 2795). Als er dann wirklich kommt und an dem Faden zieht, „geht die Frau herfür und ſieht oben rauß“ (S. 2796).

Schließlich möchten wir die Zinne auch noch für die Szenen, die im Himmel ſpielen, in Anſpruch nehmen, ſo daß ſich die Bühne Ayrers auf dem Umweg über die Bühne der E.K. in dieſer Hinſicht wieder mit der alten Myſterienbühne berührt. Eine derartige Szene liegt vor im letzten Akt des ungedruckten Dramas „vom reichen Mann und armen Lazarus“. Der reiche Mann iſt vom Teufel in die Hölle geworfen worden — als Hölle dient das „Loch in der Brucken“; — von hier ſieht er, getreu der bibliſchen Erzählung, den Lazarus in Abrahams Schoße ſitzen. Die Anweiſung lautet: „Abraham iſt in der hohn bei Lazaro“ (S. 3226). So iſt auch das ſzeniſch ſehr komplizierte Faſtnachtsſpiel „von den drei Landsknechten“, die weder im Himmel noch in der Hölle geduldet werden (Nr. 55), zu erklären. Nachdem die Handlung wie gewöhnlich auf der neutralen Bühne ſich abgewickelt hat, kommen die Landsknechte vor die Himmelstür und begehren Einlaß. Sie werden von Petrus eingelaſſen. Die nächſten Szenen ſpielen im Himmel. Die Landsknechte benehmen ſich hier dermaßen ungebührlich, daß ſie alsbald wieder hinausgewieſen werden. Dieſe Szenen müſſen wir auf der Zinne unterbringen. Die Landsknechte werden unten zum Tor eingelaſſen und erſcheinen gleich darauf oben wieder. Die Rückwand hat aber, wie ſchon bei den E.K., zwei Türen; die zweite, neben der Himmelspforte, ſtellt das Höllentor dar. Hier klopfen die Landsknechte an, nachdem ſie aus dem Himmel fortgejagt worden ſind, der Einlaß wird ihnen jedoch verweigert. Szenen, die analog den Himmelsſzenen in der Hölle ſelbſt ſpielen, ſind vermieden. Die Hölle iſt in dieſem Spiel in humoriſtiſcher Weiſe nur als der Aufent-

haltsort der Teufel betrachtet, wo es ganz behaglich zugeht und auf Ordnung und Anstand gehalten wird; der Verdammungsort der armen Seelen ist das Höllenwirtshaus, wo Pech und Schwefel statt des Weines verzapft wird. Dieses Höllenwirtshaus, das also die Hölle, wie sie im Drama „vom reichen Mann" vorkommt, vertritt, wird dargestellt unter Zuhilfenahme des „Loches in der Brucken", aus dem Feuer und Schwefeldampf emporsteigt. Hier werden die drei Kumpane schließlich zum Lohn für ihre Sünden hineingesteckt.

§ 34. Das Loch.

Das „Loch in der Brucken" hat Ayrer nicht erst von den E.K. übernommen; es war schon ein wesentlicher Bestandteil der Hans Sachs-Bühne. Bei Ayrer spielt es jedoch eine große Rolle und wird zu den verschiedensten Zwecken verwendet. Am häufigsten dient es zur Darstellung übernatürlicher Vorgänge. Mit Hilfe der Versenkung geschieht das Erscheinen und Verschwinden von Geistern, Teufeln und Zauberern. Das Verschwinden des Zwerges Alberich im zweiten „Wolfdietrich"-Drama ist folgendermaßen vorgeschrieben:

> Das künt man also machen, das man das loch in der Brucken also machet, das es unter sich auff gieng; so könd man steuper darunter setzen, an die könnt man bender binden und sie inwendig hinder sich ziehen, so spreng der Zwerg hinein [a]).

Das Loch soll hiernach durch eine Falltür verschlossen sein, die erst im Bedarfsfalle geöffnet wird. Im „Theseus"-Drama will Medea ihrem Schwäher Eheson durch Zauberkunst die Jugend zurückgeben. Sie heißt ihn ins Loch treten und beschwört den Teufel. Der springt aus dem Loche heraus, empfängt ihren Befehl und springt wieder hinein und reißt den Eheson vollends mit hinab. Neu verjüngt steigt dieser bald darauf wieder hervor (Keller, S. 1234). Es müssen sich, wie bei Hans Sachs im Drama „vom jüngsten Gericht" [b]), so auch bei Ayrer mehrere Versenkungen auf der Bühne befinden; im „Theseus"-Drama säet Jason die Drachenzähne in die Erde, und sogleich steigen mehrere Riesen in Harnischen „durch die löcher auß

[a]) Keller, S. 1035.
[b]) Vgl. oben S. 18 u. 23.

der Prucken" herauf (Keller, S. 1225). Im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama holt der Zwerg Pacollet aus dem Loch sein Zauberpferd (Keller, S. 1414). Das Erscheinen des Teufels geschieht ferner mit Hilfe des Lochs im „getreuen Ramus" (Keller, S. 1872), ebenso in der „Sidea" (Keller, S. 2184).

Als Höhle der Wölfin ist das Loch genannt im ersten Wolfdietrich-Drama (Keller, S. 977), als Höhle des Drachen, in die das Ungeheuer den Ritter Artus unversehens hinabzieht, im ersten Melusinen-Drama (Keller, S. 1654). Den Zugang zu einem unterirdischen Kerker bildet die Versenkung im „Otto III."; hier wird der gefangene und abgesetzte Papst Johannes hinabgestoßen (Keller, S. 455). Ebenso im zweiten Drama von „Valentin und Ursus": der Zwerg Pacollet öffnet durch einen Zauber die Falltür, die das Loch verschließt, und befreit den gefangenen Valentin (Keller, S. 1426). In ähnlicher Weise stellt die Versenkung ein Kellerloch vor im zweiten Melusinen-Drama. Der unglückdrohende Knabe Horribel soll unschädlich gemacht werden. Raimund befiehlt:

Führt ihn in ein leern Keller hin,
Thut ihn mit Feur erstecken drin.

Der Knabe wird hierauf gebunden, ins Loch geworfen und ein Feuer angezündet, daß er am Rauch ersticken soll (S. 1706). Im ersten Römerdrama dient das Loch als Grab, in dem die sündige Vestalin Rea lebendig verscharrt wird (S. 47), desgleichen im Fastnachtsspiel von Andreuxus. Hier ist es das frisch aufgeworfene Grab, an dem die beiden Diebe Rumor und Sutor einen schändlichen Leichenraub begehen (S. 2356). In demselben Spiele stellt es eine Düngergrube vor, in die Andreuxus, auf einem galanten Abenteuer begriffen, hineinfällt (2347), und endlich einen Brunnen, in den der vom Unglück verfolgte Andreuxus hinabgelassen wird und nicht wieder heraus kann, bis es ihm durch List gelingt zu entkommen (S. 2353). Als Dunggrube erscheint es noch einmal im „Meister Simon"; hier wird der alte Narr von den beiden lustigen Malern, die ihn angeblich zu einem Freudenfeste führen wollen, hineingeworfen (S. 2378). Als Backofen fungiert das Loch in dem Spiel „von der ehrlichen Bäckersfrau"; hier verstecken sich die beiden Liebhaber der Frau, als der Bäcker hereintritt (S. 2777). Im „Mahomet"-Drama werden die von den Türken geraubten Kirchenschätze ins Loch geworfen und verbrannt (S. 769). Sogar in den Singspielen findet das Loch Verwendung. Im „Claus Narren"

(Nr. 65) wird es zur Herrichtung des Narrenbades verwendet und Claus hineingesetzt (S. 3130).

Endlich muß die Versenkung zur Andeutung eines Flusses oder gar des Meeres dienen. Als Tiberfluß fanden wir es bereits im dritten Römerdrama, wo der Brand der Brücke dadurch dargestellt wird, daß Feuer zum Loch herausschlägt (S. 223), und im fünften Drama dieses Zyklus, wo die Römer, die die Brücke verteidigt haben, „in die Tiber oder das loch" hinabspringen (S. 416). Als Andeutung des Meeres fanden wir es im „Theseus"-Drama, wo der Sprung des Egeus ins Meer dadurch dargestellt wird, daß er in das „loch unter der Prucken" springt (S. 1279). Schon vorher kommt es in demselben Drama in der gleichen Bedeutung vor: Theseus hat den Riesen Siron erschlagen und wirft den Leichnam ins Loch mit den Worten: „Jetzt mußt du selbst im Meer ertrincken usw." (S. 1253).

Die Verwendung der Versenkung als Zugang zur Hölle im „Reichen Mann und armen Lazarus" und in dem Spiel „von den drei Landsknechten" haben wir bereits besprochen.

Die Versenkung führt zu einem unter der Brücke befindlichen Raum, der, wenn man so sagen darf, als Maschinenraum und als Garderobe dient. Hier wird das Feuer unterhalten, das im dritten Römerstück und im „Lazarus"-Drama zum Loch hervorschlägt; hier ändert im „Theseus" der alte Eheson seine Maske, um dann als Jüngling wieder emporzusteigen, hier wechseln Andreuxus und Meister Simon, nachdem sie in die Mistgrube gefallen sind, die Kleidung, um dann arg besudelt wieder an der Oberfläche zu erscheinen. Es ist anzunehmen, daß dieser Raum auch in direkter Verbindung mit dem hinter der Bühnenrückwand befindlichen Raume stand, der den Zugang zur Zinne vermittelte.

§ 35. Die Ausstattung der Bühne.

Da die Bühne neutralen Charakter hat und durch keinen Vorhang oder Wechsel fester Standorte die Änderung des Szenenbildes erleichtert wird, muß die Bühne ebenso wie bei den Meistersängern und die D.B. bei den E.K. so beschaffen sein, daß alle Szenen, sei es im Palast oder in der Hütte, im Walde oder auf dem Schlacht-

felde, ohne weiteres auf ihr sich abspielen können. Es ist im einzelnen schwer zu sagen, was Ayrer hier vor seinen Vorbildern übernommen und was er selbst geschaffen hat, da unter gleichen Bedingungen naturgemäß gleiche Verhältnisse entstehen mußten. Die wichtigsten Requisiten sind ein Thronsessel auf der einen und ein Baum auf der anderen Seite der Bühne; dazwischen liegt das physiognomielose neutrale Bühnenfeld. Wenn diese beiden Hauptrequisiten, oder eines von ihnen, nicht gebraucht werden, so werden sie von den Darstellern ignoriert, als ob sie nicht vorhanden wären, und ebensowenig stört es die Zuschauer, daß während einer Schlacht auf der Bühne ein Thron steht, auf dem in der nächsten Szene der König Platz nimmt, um Rat zu halten. Werden beide Requisiten zugleich benutzt, so entsteht jene eigenartige Standortschronik, wie wir sie im „Wolfdietrich" fanden[a]).

Der Königsthron ist das allerunentbehrlichste Requisit. Es ist das Vorrecht des Königs, sich zu setzen, während seine Umgebung stehend seiner Befehle harrt. Nicht nur in der Ratsversammlung, sondern auch in ganz intimen Familienverhältnissen fehlt nie die Anweisung: „der König setzt sich." Ausgenommen sind hiervon einzig die Szenen auf dem Schlachtfelde.

Das zweite, nicht so häufig gebrauchte, aber gleichwohl unentbehrliche Requisit ist ein Baum, der sich dem Throne gegenüber an der anderen Seite der Bühne befindet. Namentlich im „Wolfdietrich"-Zyklus sind Waldszenen sehr häufig. Daß durch mehrere Bäume oder durch eine gemalte Wanddekoration die Szenerie entsprechend dem Orte, an dem die Szene spielen soll, angedeutet worden wäre, ist eine Annahme, die sich schwer beweisen, aber desto leichter bestreiten läßt[b]). Ein Baum muß jedoch mindestens auf der Bühne gestanden haben. Im zweiten „Wolfdietrich"-Drama legt sich der Zwerg Alberich unter eine Linde und schläft:

Allhie unter der schönen Linden
Laß ich mich alle Morgen finden[c]).

---

[a]) Keller, S. 1065 ff.; vgl. oben S. 190.

[b]) Wenn Ayrer die Anwendung gemalter Prospekte, wie sie sich in der Münchener Dramenhandschrift von 1582 finden (vgl. oben S. 25 ff.), gekannt hätte, so würde sich bei der sonst so umständlichen Genauigkeit seiner Bühnenanweisungen sicher eine Spur davon in seinen Dramen finden.

[c]) Keller, S. 1032.

Aus den gleich darauf folgenden Worten des Ottnit:

In diſer Wiltnuß geh ich rummen
Und weiß fürwar nit, wo ich bin,
Wo ich ſoll nauß oder wohin.
Ich bin gangen an dieſer Wandt
Und iſt mir begegnet niemandt.
Es hat allhie ſchön Waſſerbrunnen,
Schön Wieſen, darein ſcheint die Sonnen
Und ſingen die Vögel ſo herrlich wol,
Daß mein hertz drob iſt freuden vol[a]).

darf man keineswegs auf eine dementſprechende dekorative Ausſtattung der Bühne ſchließen; die Stelle beweiſt mit der Erwähnung der „Wand", d. i. der Bühnenwand, eher das Gegenteil[b]). Die Wand in der von Ottnit beſchriebenen Wildnis entſpricht ganz der Mauer an der Meeresküſte in der Tragikomödie im „Liebeskampf". Als Analogie kann man den Prolog zur Nürnberger „Suſanna" (vgl. oben S. 14) heranziehen, wo ſich der Dichter in ſeiner Selbſtironie über die Inkongruenz von Text und Bühnenbild luſtig macht.

Unter der Linde, die auf der Bühne ſteht, legt ſich Wolfdietrich nieder, wo ihn Ottnit vom Palaſt aus beobachtet — Standorttechnik, vgl. oben S. 190. — Im fünften Akte dieſes Dramas verzaubert Mabilla, das wilde Holzweib, die Linde, daß jeder, der ſich darunter legt, in einen tiefen Schlaf verfallen muß (S. 1096). Dieſem Zauber verfällt Ottnit zweimal; das erſte Mal wird er von Mabilla gerettet (S. 1105), das zweite Mal wird er von den beiden Drachen fortgeſchleppt (S. 1114).

Der Baum auf der Bühne iſt ferner wichtig im Zwiſchenſpiel des „Königs von Cypern". Jahn kommt zu dem Zauberer Nigrinus und wird von dieſem in übermütiger Weiſe genarrt. Nigrinus heißt ihn unter den Baum treten und läßt es dann aus den Zweigen herab regnen, dann muß Jahn auf den Baum ſteigen und wird mit Feuerwerk und der Erſcheinung des Teufels erſchreckt (S. 2017).

Endlich iſt der Baum nötig in der ſchon beſprochenen Szene in der „ſchönen Sidea" (S. 2204). Sidea ſucht auf dem Baume eine Zuflucht; ihr Geſicht, das ſich im Waſſer des Brunnens am Baume ſpiegelt, hält die eitle Schuſtersfrau für ihr eigenes.

---

[a]) Keller, S 1032, 26—34.

[b]) Vgl. die „geſprochene Dekoration" im Schuldrama (Exp. Schmidt, Bühnenverhältniſſe des Schuldramas uſw., S. 149).

Der Brunnen gehört mit dem Baume eng zusammen. Außer in der „Sidea" und dem Fastnachtsspiel „Andreuxus" kommt er noch vor im zweiten „Wolfdietrich"-Drama. Hier befindet sich vor der Burg des Riesen, der Sigmina, die Gemahlin Wolfdietrichs, gefangen hält, ein Brunnen; Fraumuth sagt zu dem herannahenden Wolfdietrich:

Wo kompt jhr her? Was suchet jhr
Allhie bey diesem schönen Brunnen?[a])

In der obenerwähnten Stelle spricht Ottnit von dem Brunnen in der Wildnis. Wir können daraus die Lage der einen Versenkung, nämlich unter dem Baum an der einen Schmalseite der Brücke bestimmen. Man möchte es fast bedauern, daß Ayrer kein Susannendrama hinterlassen hat. Seine Bühne würde dazu vortrefflich gepaßt haben: der Garten mit Baum und Brunnen auf der einen, der zum Richterstuhl gewordene Thronsitz auf der anderen Seite, dazwischen das neutrale Bühnenfeld.

Neben diesen ständigen Requisiten kommt noch die in vielen Szenen notwendige Dekoration in Betracht, die während des Stückes hergerichtet und wieder entfernt wird. Die hauptsächlichsten Fälle sind die Herrichtung eines Tempels und die Vorbereitungen zu einem Festmahle. Bei dem letzteren sehen wir den Unterschied von der Bühne der E.K. Hier stehen Tisch, Stühle und Bänke, wenn sie überhaupt gebraucht werden, von Anfang an auf der H.B.; bei Ayrer, der keine H.B. kennt, werden diese Requisiten stets erst hereingebracht. Wie jedoch solche Dekorationsänderungen vorgenommen werden, das hat Ayrer von den E.K. gelernt: er zieht sie nämlich, wenn irgend angängig, in das Stück hinein und läßt sie von den Darstellern selbst vornehmen. Im ersten Römerdrama wird der Jupitertempel hergerichtet. Die beiden Priester treten auf und erwarten den Amulius, der das Orakel befragen will. Anweisung: „Sie richten beede den Tempel zu mit Tebichten, Altarn, brinnenden Liechten, setzen vil Bilter auff den Altar und richten ein Seulen auff mit einem Jupiter"[b]). Diese Dekoration bleibt bis zum zweiten Akt, wo Labina, die sündige Vestalin, sich vor Jupiters Götterbild dem Gottesurteil unterziehen muß, das sie mit Hilfe des Teufels besteht, und wo zum Schluß Rea an dem Altar lebendig begraben wird.

[a]) Keller, S. 1087.
[b]) ibid. S. 24.

Dieſelbe Szene der Herrichtung des Tempels wiederholt ſich in dem Drama „von den zwei fürſtlichen Räten". Hier wird von den Prieſtern der Apollotempel hergerichtet. Die Anmerkung lautet hier kurz: „Jetzt richt man den Tempel zu"[a]).

Im „Ritter Torellus" wird die Vorbereitung zum Hochzeitsmahl im 7. Akt folgendermaßen vorgeſchrieben: „Jetzund richt man den Tiſch 'auff das allerſtattlichſt zu. Jahn iſt auch dabey und hilfft"[b]). Hier iſt die Szene zugleich dazu benutzt, durch die Hinzuziehung des Narren, der ſich natürlich gemäß ſeiner Rolle bei dieſen Zurüſtungen möglichſt täppiſch benehmen muß, einen komiſchen Effekt zu erzielen. Dieſen Zug hat Ayrer jedenfalls aus dem „Vincentius Ladislaus" des H.J. entnommen. Johan Bouſet, der hier im Gegenſatz zu ſeiner ſonſtigen Art den klugen Narren ſpielt, fällt doch bisweilen in ſeine echten Bouſeteigenſchaften zurück. So heißt es bei der Herrichtung des Brautbettes im letzten Akt: „Das Bette wird zugerichtet, bey demſelben iſt Johan Bouſet beſchefftig, und Director des gantzen Wercks"[c]).

Die Herrichtung des Bühnenraums zu dem Zwiſchenſpiel in der „Pelimperia" nach dem Vorgange des engliſchen Originals haben wir bereits erwähnt.

Im „Reichen Mann und armen Lazarus" müſſen wir annehmen, daß die Szene für das Gaſtmahl des Dives erſt hergerichtet wird, wenn es auch der Text der Handſchrift nicht beſonders vorſchreibt. Ebenſo müſſen im dritten Akt des „Knabenſpiegels" die Bänke für die Szene des Schulmeiſters Felix und ſeiner Zöglinge in der Schule erſt hereingeſchafft und dann wieder weggenommen werden (S. 3342 ff.). Tiſche und Stühle werden auch ſonſt noch in einzelnen Szenen gebraucht: im „Valentin und Urſus" (viertes Stück) zum Brettſpiel der beiden Könige (S. 1544), in den „Brüdern von Syracus", dem Faſtnachtsſpiel „von einem alten Wucherer" und dem Spiel „von den drei Landsknechten" zu den Wirtshausſzenen und noch vielen anderen. Im „Theſeus"-Drama verbirgt König Egeus Schwert und Schuhe unter einem Stein, der jedenfalls von Anfang an auf der Bühne iſt (S. 1216).

Eine ſonſtige dekorative Ausſtattung der Bühne iſt nirgends nachzuweiſen. Kuliſſen und gemalte Proſpekte gehören erſt einer

---

[a]) Keller, S. 2316.

[b]) ibid. S. 1843.

[c]) Holland, S. 553; vgl. oben S. 97.

späteren Zeit, die unter dem Einfluß der italienischen Bühne steht, an. Das einzige, was wir noch mit Sicherheit annehmen können, ist, daß die Türen der Seiteneingänge mit Teppichen und Vorhängen versehen sind. Hinter ihnen verbergen sich die Lauscher und Verräter, die im alten Drama unentbehrlich sind. Solche Lauschszenen finden sich in den Römerdramen, in der „Pelimperia", im „Theodosius", in den Zyklen von Wolfdietrich und Valentin, und in vielen anderen Dramen. Im Fastnachtsspiel „Andreuxus" sieht Eva, die Magd, „unter dem fürhang rauß" und beobachtet voller Schadenfreude, wie Andreuxus in die Grube fällt (S. 2347). Etwas anderes als ein derartiger Türvorhang kann hier nicht gemeint sein.

§ 36. Die Zugänge zur Bühne. Die Bühne Jakob Ayrers und das Schuldrama.

Noch ein Wort ist über die Ein- und Ausgänge zu sagen. Das Meistersängerdrama kam mit einem „Eingang" an der einen und einem „Ausgang" an der anderen Seite der Bühne aus. Auf dieser Stufe steht bei Ayrer noch völlig das Bamberger Drama. Von den E.K. übernahm Ayrer mit der Zinne notwendigerweise die Türen der Rückwand. Daß er zwei solcher Türen bei seiner Bühne verwendete, machten wir wahrscheinlich an dem Spiel „von den drei Landsknechten". Ayrer hat für die Zugänge die Bezeichnung „Eingang, Ausgang und Aufgang". Eingang und Ausgang sind die beiden Türen der alten Meistersängerbühne, Aufgang die Türen der Rückwand, durch die man auf die Zinne hinaufgelangt. Die Seiteneingänge führen ins Freie, Unbestimmte; die Türen der Rückwand in das Haus, in den Palast, in den Kerker, in die Stadt usw. Sie werden auch meistens überhaupt als Tür oder Tor bezeichnet.

An diese Türen der Rückwand knüpft sich die bedeutungsvolle Neuerung, die Ayrers letzte Periode auszeichnet. Wir haben oben (S. 53 f.) gesehen, wie die Terenz-Bühne immer mehr einen neutralen Charakter annahm und sich damit der Bühne der Meistersänger näherte. War so der Schritt von der einen Seite geschehen, so tat ihn Ayrer von der anderen her. Indem er die Zahl der Türen in der Rückwand vermehrte und ihnen den Charakter der Szena im

Schuldrama gab, war seine Bühne zur Terenz-Bühne geworden. Namentlich in den Fastnachtsspielen tritt uns diese Bühne in Verbindung mit der Zinne entgegen. Im „Andreuxus" klopft der übel behandelte und bestohlene Liebhaber an dem Hause der Buhlerin an. Eva, die Magd, sieht oben heraus und heißt ihn seines Weges gehen (S. 2349). Andreuxus klopft nochmals an. Hier sagt die Anweisung: „Es sieht an eim andern ort ein Nachbar heraus." Hier sind offenbar zwei Türen in der Rückwand, die zwei Häuser vorstellen. Über jeder Tür in der Höhe der Zinne ist ein Fenster. Die Neuerung ist die, daß die Zinne nicht ein für sich bestehendes Aktionsfeld bildet, sondern an der Teilung der Rückwand in verschiedene „Scenae" teilnimmt. Wir müssen annehmen, daß durch Vorhänge in der halben Bühnenhöhe die Fenster der einzelnen Häuser abgeteilt sind, wie es bei den Türen unten der Fall ist. Eine ähnliche Szene scheint in dem Fastnachtsspiel „von den verwechselten Eheleuten" vorzuliegen. Der Zauberer Nigromanticus sagt bei seinem ersten Auftreten:

Ich zieh allhie in eim Hauß ein,
Drinn zweyerley Haußhalten seyn[a]).

Jede der beiden Türen der Rückwand dient also einem der beiden Ehepaare als „Scena" im Sinne der Terenz-Bühne. Über der Scena befindet sich das dazu gehörige Fenster, durch das Neandra, das alte Weib, herunterschaut. Von den größeren Dramen fügt sich vor allem die Komödie „von einem alten Buhler" in diese Bühne ein, doch ist es nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob Ayrer bei der Abfassung des Dramas wirklich diese Bühneneinrichtung im Auge gehabt hat.

Fassen wir das bisher über Ayrers Bühne Gesagte zusammen, so kommen wir zu dem Resultat, daß bei ihm die Verschmelzung der englischen mit der deutschen Bühne ihren Abschluß erreicht. In der letzten Periode von Ayrers Tätigkeit machen sich bei ihm bereits die ersten Anzeichen des beginnenden Einflusses der Bühne der italienischen Komödie bemerkbar, die wir in der Mitte des 17. Jh.s zur unbeschränkten Herrschaft kommen sehen, und die die unmittelbare Grundlage der modernen Bühne zu werden bestimmt war.

[a]) Keller, S. 2395.

C. Die Darstellung.

§ 37. Das Bamberger Drama.

In der Darstellungskunst ist Ayrer bereits in dem Bamberger Drama erheblich über den Standpunkt des Hans Sachs hinausgeschritten. Die alten Meistersänger wollten nur durch den Inhalt und durch das Wort wirken und legten deshalb auf die Darstellung nur soviel Gewicht, als unumgänglich nötig war. Ayrer dagegen war bestrebt, ein glänzendes Ausstattungsstück zu schaffen, in dem die Handlung nur die Folie hergab zu den pompösen Schaustellungen, mit denen er das Publikum anlockte. Man geht wohl nicht fehl, wenn man sein Bamberger Drama als Zeugnis für die Stufe der Kunstentwicklung auffaßt, auf der die Nürnberger Wandertruppen, die in den achtziger Jahren nach Frankfurt kamen, standen.

Zunächst wird die beabsichtigte Wirkung durch das Kostüm erzielt, dem eine ungleich höhere Sorgfalt gewidmet wird, als das bei Hans Sachs der Fall ist. Der Kaiser erscheint in kostbarem Gewande, auf dem Schlachtfelde in strahlender Rüstung. Die Kurfürsten tragen bei der Kaiserwahl ihren Ornat und die nach den Satzungen der goldenen Bulle ihnen zukommenden Reichskleinodien [a]). Den Papst und die hohen geistlichen Würdenträger müssen wir uns in prächtigen, den wirklichen Verhältnissen des 16. Jh.s entsprechenden Kostümen denken. Stefan, der König von Ungarn, trägt bis zu seiner Unterwerfung und Taufe heidnische Kleider. Trauernde erscheinen in schwarzen „Klagkleidern". Die Leistungen der einzelnen Schauspieler in darstellerischer Hinsicht sind noch vollständig konventionell, wie im ganzen 16. Jh. Von einer naturalistischen Herausarbeitung der Affekte ist noch keine Rede. Die Unlustaffekte, insbesondere der Affekt der Trauer, ist lediglich durch „klägliches" Sprechen, also durch das Wort, nicht durch die Geberde, zum Ausdruck gebracht. Der Affekt der Freude zeigt sich in besonderer Ausgestaltung nur bei der Figur des Teufels, der nicht als der äußerlich ehrbar aussehende Verführer erscheint, wie bei den E.K., sondern

[a]) Die historische Verwirrung in dem Drama spottet jeder Beschreibung. Ludwig das Kind wird von Berengar von Ivrea besiegt und geblendet, Otto III. erläßt die goldene Bulle und dergl. mehr.

nur in der traditionellen Höllenmaske. Von ihm heißt es im siebenten Akt bei den Vorbereitungen zum Gottesgericht: „Der Teuffel laufft neben mit ein, schlegt die Händt zusammen und springt, ist fro usw." (S. 681). Es ist dies ganz die mittelalterliche Teufelsfigur der Mysterien.

Durch das Einzelspiel konnte Ayrer so keine außergewöhnliche Wirkung erzielen; deshalb legte er das Hauptgewicht auf Massenszenen und benutzte jede Gelegenheit, eine solche anzubringen. In erster Reihe stehen pomphafte Aufzüge, deren fast in jedem Akt einer vorkommt. Durch peinlich genaue Bühnenanweisungen sind wir vollkommen über die Inszenierung unterrichtet. Die glänzendste Szene ist die Wahl Heinrichs II. zum Kaiser, welche den Hauptteil des fünften Aktes ausfüllt. Der Verfasser kann sich gar nicht genug tun, die Szene so prunkvoll wie nur möglich zu gestalten. Folgendermaßen geht die Wahl vor sich:

> Die sieben Churfürsten gehn in jhren Ornaten und jhrer Ordnung nach einander ein. Erstlich Erbo, der Bischoff zu Maintz in seinem Ornat und roten Rock, tregt ein groß Buch und ein Fahnen mit einem Adler. Zum andern der Treberus, der Bischoff zu Trier, tregt ein rothen und gelben Fahnen. Zum dritten Herbertus, Bischoff zu Cöln, tregt ein Kron auff einem schönen Küß. Zum vierdten Boleslauß, der Fürst in Böheim, tregt auff einem Küß das gulten Fluß. Zum fünfften Heinrich, der Pfaltzgraf, den Reichs-Apffel. Zum sechsten Bernhart, Hertzog zu Sachßen, daß Schwerdt. Zum siebenten Anhalt, Marggraf, das Scepter. Zum achten Ehrnholt tregt ein Samaten rothen Chormantel. Zum neundten Philippus, der Notarius, tregt Papir und ein Schreibzeug. Sie legens alles auff ein Tisch, setzen sich nider.

Hierauf findet die Stimmenabgabe der Kurfürsten statt. Sodann geleitet der Ehrnholt den Herzog Heinrich herein, und Bischof Erbo von Mainz verkündet ihm seine Wahl zum Kaiser. Heinrich nimmt nach einigen demütigen Worten auf dem Throne Platz und empfängt die Insignien der kaiserlichen Würde:

> Die Churfürsten stehn alle, so kompt ein groß menig Trabanten unnd wen man sonsten von Spilleuten haben kan. Es sollen auch etliche wolgeputzte Knaben vorhanden sein, die sollen umb den Keiser stehn.

Sodann werden dem Kaiser die Reichskleinodien überreicht, er nimmt sie in Empfang und gibt sie dann an die Pagen weiter. Bei der Entgegennahme des Reichsapfels steht die Anweisung: „Den Apffel muß der Kaiser in der lincken Hand haben."

Am Schluß der ganzen Zeremonie sagt die Anweisung:

> Ob nun Leut bey dem Spiel seind, welche Lateinisch singen köndten, stünd es wol, das man nach dem ordenlichen außgang ein gesang sing und auff den Positif schlüg; hat man aber solches gesang und Seitenspiel nit, so mögen jr zwen etwas Teutsch, so sich zur sachen reimbt, gegen einander singen, alß Herr Gott dich loben wir etc. Oder mögen jhnen selbst etwas darzu machen[a]).

Wie wir schon bei der Einrichtung der Bühne sahen, so zieht auch bei der Darstellung Ayrer stets die gegebenen Verhältnisse in Rechnung und überläßt es den Darstellern, seinen Anordnungen nachzukommen, soweit es jedesmal die äußeren Umstände gestatten. Wo es jedoch möglich ist, da stellt er stets die höchsten Anforderungen an die Regie, um durch Massenentfaltung den Mangel der schauspielerischen Einzelleistung zu ersetzen.

Neben derartigen Aufzügen führt Ayrer mit Vorliebe Kampfszenen vor. Die E.K. lösen den Kampf zweier Heere stets in verschiedene Einzelkämpfe auf; bei Ayrer beruht im Gegenteil die Wirkung auf dem Kampfe der Massen. Von der Wirkung solcher Szenen können wir uns schwer eine Vorstellung machen. Auf uns würden sie nur komisch wirken; Ayrers Publikum ließ seine Phantasie willig den Intentionen des Dichters folgen. Die Schlachten auf Ayrers Bühne können sich nicht viel von dem unterschieden haben, was wir heute eine Rauferei nennen. Einige Bühnenanweisungen dieser Kampfszenen mögen hier ihre Stelle finden:

S. 601: Berengar mit den Seinen erwartet den Angriff der Ungarn. Anw.: „die Ungarn kommen, sie schlagen lang an einander, wern vertriben, geschlagen, auch letzlich gar umbgebracht."

S. 616: Berengar erwartet den Angriff Kaiser Ludwigs. Anw.: „Ludwig laufft mit den seinigen gerüst ein, schlagen lang an einander. Berengarius wird mit den seinigen flüchtig."

S. 693: König Stefan von Ungarn erwartet den Angriff Kaiser Heinrichs. Anw.: „Kaiser Heinrich mit seinen Rähten wolgerüst laufft ein, schlagen lang aneinander, die stummen heidnischen Personen werden erschlagen, der König Steffan fellt dem Keiser zu Fuß."

Daß den E.K. derartige Szenen nicht genügen konnten und sie daher lieber eine Schlacht hinter die Szene verlegten oder in

[a]) Keller, S. 643 ff.

mehrere, mit fechterischer Kunst vorgeführte Einzelkämpfe zerlegten, kann uns wahrlich nicht wundernehmen.

Die Neigung zur Vorführung von Grausamkeiten zeigt sich bei Ayrer schon in seinem Erstlingsdrama. Im dritten Akt werden dem gefangenen Kaiser Ludwig von einem Soldaten Berengars die Augen ausgestochen (S. 622). Diese Neigung mußte sich später unter dem Einfluß der E.K. bedeutend verstärken. Endlich finden wir auch schon Feuerwerkseffekte auf Ayrers Bamberger Bühne. Der verräterische, von Mäusen geplagte Bischof Hatto wird vom Blitzstrahl getroffen. Die Anweisung lautet:

> Kompt ein großer Donnerschlag, fellt das Feur vom Himmel. Der Bischoff fellt umb und stirbt[a]).

„Hans Sachs, in einem riesigen Hohlspiegel gesehen", so könnte man das Bamberger Drama Ayrers charakterisieren. Das Bestreben, durch Pomp und Massenszenen auf die Schaulust der Menge zu wirken, ist es, was Ayrer von seinem Vorgänger unterscheidet; im Grunde genommen wandelt er im Bamberger Drama noch ganz in seinen Fußtapfen. Wir wenden uns jetzt der Frage zu, worin sich der Einfluß der E.K. in Ayrers Darstellungskunst zeigt.

§ 38. Der englische Narr.

Der Jahn Posset ist das erste, was Ayrer von Sackeville-Johan Bouset übernahm. Gewiß dürfen wir den Ayrerschen Narren nicht ohne weiteres mit dem der E.K. identifizieren, da der deutsche Dichter viele ursprünglich deutsche Züge mit der neuen Figur verschmolz, die den E.K. fremd waren; aber ebenso sicher ist es, daß Ayrer sich vollkommen bewußt war, seine komische Figur nach dem englischen Vorbilde geschaffen zu haben.

Von Sackeville hat Ayrer zunächst den Namen der komischen Figur entlehnt. Der weitaus häufigste Name ist Jahn-Johan (Jan bei Mangoldt). Als Zusatz erscheint der Name Posset (Bouset bei H.J.) in den Stücken Nr. 5, 37, 50—53; Panser (Panßer bei H.J. im Magdeburger Druck des „Vincentius Ladislaus") in Nr. 27, 39, 44; Clam oder Clan (Clant bei H.J. in der ersten Fassung der

[a]) Keller, S. 625.

„Susanna") in Nr. 19, 24, 25, 38. Der Name Grundo scheint ebenfalls englischen Ursprungs zu sein. Daneben kommen jedoch auch alte deutsche Namen bei Ayrer vor. Jahn Türck (Nr. 30), Jodel (Nr. 4), Lörlein (Nr. 16), Dhonla (Nr. 67). Als Morio ist er bezeichnet in Nr. 40, wo er lediglich den Prolog zu sprechen hat; auf sein Müllergewerbe deutet die Benennung „Jan Molitor" in der „Sidea". Daß Ayrer seinen Narren bewußtermaßen den Engländern nachbildete, sieht man daraus, daß er ihn bisweilen ausdrücklich als den englischen Narren bezeichnet. So im zweiten Römerdrama, im zweiten „Valentin und Ursus"-Drama und im Fastnachtsspiel „von der Königin Podagra Tyrannei"; der „engelländische Jahn Posset" heißt er in den Fastnachtsspielen 51—53; im „Knabenspiegel" tritt der Bote Philipp auf „wie der Englendische Narr".

Wenn wir an Ayrers komischer Figur die englischen und deutschen Züge unterscheiden wollen, so müssen wir zunächst feststellen, daß seine äußere Erscheinung durchaus dem von Mangoldt beschriebenen Jan-Typus entspricht. Im zweiten Römerdrama heißt es bei Jahns erstem Auftreten: „Jahn geht ein, ist kleidt wie der Engelendisch Narr[a])." Ebenso beziehen sich die angeführten Stellen, an denen Jahn als der englische Narr ausdrücklich bezeichnet ist, natürlich in erster Linie auf das Kostüm. Ferner ist von den E.K. entlehnt die Erscheinung der Narren als Trommelschläger. Den Mittelpunkt der Handlung bildet diese Eigenschaft des Jahn im Fastnachtspiel vom „überwundenen Trummelschläger" (Nr. 50). Ganz entsprechend der englischen Vorlage, dem Pickelheringsspiel von „der schönen Maria", erscheint John Grundo in der Komödie vom „alten Buhler" mit Trommel und Pfeife. Ein besonderer Effekt Ayrers ist es, daß sich Jahn durch sein Pfeifen mitten im Verse unterbricht.

Grundo: Hört, gebt ihr heut kein Hochzeitman?
Darauff soll ich
(Er pfeifft und sagt)
Ein Spilmann sein . . . . . .
Filius: Ists wahr, wie mir ist fürkommen?
Hat mein Vatter Marina gnommen,
Die verachteste Hur in der Statt?
Grundo: Ja eben dieselb
(Er pfeifft)
Er gnommen hat[b]).

a) Keller S. 122.
b) ibid. S. 2258.

Mit Trommel und Pfeife erſcheint dann Grundo noch einmal, als er mit der Buhlerin und ihrem Galan vor die angebliche Leiche des Uſurarius, des alten Wucherers, tritt, der ſich jedoch nur tot ſtellt, um die Geſinnung ſeines Weibes zu erproben (S. 2270). Den Effekt der durch Pfeifen unterbrochenen Verſe wendet Ayrer ſchon im „Mahomet“ an, in der Szene, in der die chriſtliche Jungfrau Hircavena und Jahn vor den Kaiſer gebracht werden.

Jahn: Wolt eur Majeſtat die Jungkfrau
(Er pfeifft und ſagt)
Nemen,
Wie käm ich armer Tropff dazu? . . . .
Jahn: Ich wolt ſie
(Er pfeifft und ſagt)
Zu einer Haußfrau han uſw.[a]).

Auf das Vorbild der E.K. geht ferner die Eigenſchaft des Jahn als Briefbote zurück. Als ſolcher trägt er einen Spieß. Dieſen Spieß wirft er im dritten Römerſtück weg, als ihm die Trabanten vorreden, ſie wären beauftragt, ihn zum König zu krönen. Als er dann merkt, daß ſie ihm ſtatt der Krone eine Narrenkappe aufgeſetzt haben, hebt er Spieß und Barett wieder auf und geht weinend ab (S. 206—208). Den Botenſpieß trägt er auch, wo er nicht als Bote erſcheint. Im zweiten „Valentin und Urſus“-Drama, wo er nur den Prolog zu ſprechen hat, tritt er gleichwohl „mit einem Spießlein“ auf (S. 1361).

Endlich findet ſich auch bei Jahn das typiſche Wiederumkehren des engliſchen Narren bei der Entgegennahme eines Auftrages. Im „Ritter Torellus“ erhält Jahn von ſeinem Herrn den Auftrag, auf dem Markte Spanferkel zu kaufen. Jahn weiß erſt nicht, was Spanferkel ſind, und will Holzſpäne bringen. Schließlich begreift er, was Torellus meint. Er

geht ein wenig fort, wend ſich umb und ſagt:
Ich muß noch eins wiſſen dabey:
Ich ſoll euch zwo jung Seu kauffen?
Torellus: Ja geh nur fort! von ſtat thu lauffen,
das man bey zeit ſie richte zu!
Jahn geht fort, kehrt wider umb und ſagt:
Ja das ich dennoch baß mercken thu,
Jung Seu, jung Seu ich kauffen ſoll[b]).

---

[a]) Keller, S. 791—793.
[b]) ibid. S. 1790.

Von den E.K. entlehnt ist das Auftreten des Narren als Henker und die Szene des Galgenmaßes in der „Pelimperia“. Ayrer fand diese Situationen im „Esther“-Drama und in der „Pelimperia“ der Browneschen Truppe.

Wie sein äußeres Aussehen und verschiedene typische Eigenschaften von den E.K. stammen, so sucht Ayrer auch in der ganzen Art und Weise des Auftretens seinem Vorbilde nahezukommen. Wo der Narr als Prolog das Stück eröffnet, da reizt er die Zuschauer zum Lachen. Im zweiten Drama von „Valentin und Ursus“ heißt es: „Jahn, der engelendisch Narr, geht ein mit einem Spießlein, schnaufft und, nachdem er sein reverentz gemacht, deut er mit dem Finger und sagt, usw.“ (S. 1361). In „der Königin Podagra Tyranney“ lautet die Anweisung:

> Jan Clam, der Narr, geht ein, lacht und schlegt die Hend zusammen in sein Schoß und treibt solches alles sehr lang an.

Endlich beginnt er seinen Prolog, von fortwährendem Lachen unterbrochen[a]). In „Hoflebens kurzer Begriff“ erscheint die komische Figur, wie bei H.J. der Vincentius Ladislaus und bei den E.K. der Niemand, einmal in einem von dem gewöhnlichen abweichenden Kostüm; sein Benehmen ist dagegen genau so wie sonst. Die Anweisung sagt:

> Jahnn Panßer geht ein, ist wunderlich gekleid, nicht nerrisch, sondern gar in altvätterische Kleider, Erbar und doch also, daß man sein zu lachen hat; der zeicht sein hut ab, neigt sich auff alle vier ort der Prucken, reispert sich, sicht sich lang umb, und wenn das gesind lacht, so lacht er auch, schüttelt den Kopf, sicht mit den Henden[b]).

Hierin erkennen wir deutlich die Komik des H.J. in der Eröffnung des Dramas „Gastgeber“ wieder. Bisweilen wird diese Komik noch durch besondere Effekte unterstützt. Im „König von Cypern“ erscheint Jahn Clan in heller Angst vor dem Sturm des Königs auf der Bühne, wendet sich an die Zuschauer und ruft ihnen zu, sich zu rüsten und dem feindlichen Angriff standzuhalten. Dabei hat er selbst einen Harnisch „zu hinderst förderst“ angelegt und sich „gar wunderlich staffiert“. Die Komik der Szene wird dadurch vollständig, daß er, als er die Feinde kommen hört, alles von sich wirft und das Hasenpanier ergreift. Die Rede ad spectatores, die wir in

---

[a]) Keller, S. 2527.

[b]) ibid. S. 2589.

dieſer Szene finden, iſt auch ſonſt zur Erzielung komiſcher Wirkungen überall da verwendet, wo Jahn den Prolog oder Epilog ſpricht. So im „Valentin und Urſus" II:

O, o, ſeid ſtill, ihr lieben Leut,
Halt die Meuler und nicht ſo ſchreit![a])

und im Epilog des letzten Dramas in dieſem Zyklus:

Wer euch nun wolt von dem Anfang
Nach leng biß her zu dem außgang
Auß der Geſchicht was nützlichs lehrn,
So thet ihr ihm doch nicht zuhörn,
Dann ihr hört kurtze Predig gern
Wenn die Bratwürſt deſt lenger wern[b]).

Noch verſchiedene Einzelzüge des Narren bei Ayrer finden wir bei H.J. bereits vor, ſo daß wir berechtigt ſind, eine direkte Entlehnung anzunehmen. Das Blindekuhſpiel um die Zeche aus der Komödie von dem „Wirt und den Wandergeſellen" erſcheint bei Ayrer in den „zwei Brüdern von Syrakus". Jahn wird hier im Wirtshaus um die Zeche betrogen[c]). Im „Gaſtgeber" bei H.J. trinkt Johan ſelbſt den Wein, den er bringen ſoll, aus und füllt dafür Waſſer nach; ähnlich iſt ſeine Naſchhaftigkeit bei Ayrer: im „alten Buhler" trinkt er den Wein aus, den er Marina bringen ſoll[d]), und im Faſtnachtsſpiel von „Jahn Poſſet in Dienſten" (Nr. 51) ißt er ſelbſt die Birnen, die er dem Junker als Geſchenk bringen ſoll, und läßt nur eine einzige übrig, die er dann ſchließlich noch vor den Augen des Empfängers ſelber verzehrt[e]).

Eine Menge Züge endlich, die ſowohl bei dem engliſchen Narren wie bei Ayrer begegnen, ſeine Sinnlichkeit, Feigheit, Gefräßigkeit, Trinkgeldſucht, müſſen wir als internationales Gemeingut bezeichnen[f]). Vor allem gehört hierher die Eigenſchaft des Narren als Pantoffelheld mit den beliebten Prügelſzenen zwiſchen Mann und Frau, in denen der Mann allemal den kürzeren zieht, und die Eigenſchaft als unglücklicher Liebhaber und als betrogener Ehemann. Die Vorbilder für dieſe Szenen fand Ayrer ſowohl bei den E.K. wie bei

---

[a]) Keller, S. 1361.
[b]) ibid. S. 1612.
[c]) ibid. S. 2140—2150.
[d]) ibid. S. 2231.
[e]) ibid. S. 2879.
[f]) Vgl. die Zuſammenſtellungen bei Reuling, Die komiſche Figur, S. 107—112.

den alten Faſtnachtsſpieldichtern und bei Hans Sachs (vgl. „der böſe Rauch"). Daß er jedoch hierin den E.K. folgte, beweiſt die Herübernahme des Zwiſchenſpiels der „Eſther" in das Drama von „Edwart III", und des Spieles vom „wundertätigen Stein" in das Drama vom „König in Cypern", ſowie die Bearbeitung des Schwanks von der „ſchönen Maria" in dem Drama „von einem alten Wucherer", und des Singſpiels, das in der Sammlung von 1620 an erſter Stelle ſteht, in dem Faſtnachtſpiel von den „zwei vereinigten Buhlern" (Nr. 44).

Bei einigen Szenen, die ſich bei Ayrer finden und in den ſpäteren Stücken der E.K. wiederkehren, können wir nicht entſcheiden, ob ſie von den E.K. ſtammen, oder ob die Urheberſchaft Ayrer zuzuſchreiben iſt. Hierher gehört der derbe Spaß, daß Jahn vom Pfeile Amors ins Geſäß ſtatt ins Herz getroffen wird („Phaenicia" — „Tiberius und Anabella"), ferner die Szene, in der ein Dieb ſich als Geiſt verkleidet und ihm ſein Vermögen ſtiehlt („Ritter Torellus" — „Tugend- und Liebesſtreit"). Sie entſprechen der bei den E.K. üblichen Komik ſehr wohl und können deshalb ſchon vor Ayrer bei ihnen gebräuchlich geweſen ſein.

Neben all dieſen den E.K. entlehnten Charakterzügen hat jedoch Ayrer mit ſeinem „Jahn Poſſet" eine ganze Reihe ſpezifiſch deutſcher Züge verbunden. Vor allem iſt die Verſchmelzung der aktiven und paſſiven Komik auf den Einfluß des deutſchen Narren zurückzuführen. Wir finden hier eine Entwicklung, die der des Johan Bouſet zum Pickelhering analog iſt, ohne daß wir jedoch hierbei eine gegenſeitige Beeinfluſſung anzunehmen brauchen. Ayrer kennt nur einen Vertreter der komiſchen Figur, den Jahn, und in ihm vereinigen ſich die drei Typen, die bei Mangoldt noch getrennt erſcheinen. Überall, wo der Narr Liſt und Schlauheit zeigt und mit anderen Schabernack treibt, haben wir nicht den „Jan", ſondern den „Wurſthänſel" vor uns. Beide Eigenſchaften, Dummheit und Schlauheit, ſtehen oft dicht nebeneinander: im „Ritter Torellus" läßt ſich Jahn von dem Juden Abraham junge Hunde als Spanferkel aufſchwatzen (S. 1791); dafür überliſtet er ihn ſpäter wieder, indem er ihm ſtatt eines Haufens Goldſtücke einen Topf Waſſer in den Buſen gießt (S. 1809). In der „Phaenicia" läßt er ſich von dem Betrüger ſein Geld abnehmen (S. 2080), jagt es ihm aber bald darauf mit Liſt und Gewandtheit wieder ab (S. 2094). Ein in der Komik der älteſten deutſchen Spiele beliebtes Motiv iſt das Auftreten eines

närrischen Arztes und Scharlatans; in dem Spiel von der „Königin Podagra“ tritt bei Ayrer des englische Narr als Arzt auf und treibt mit den Kranken allerlei Schabernack. Dieser Zug ist daher auf deutschen Einfluß zurückzuführen. Auf alter deutscher Überlieferung beruht auch die moralisierende Tendenz des Narren, die bei Jahn gelegentlich hervortritt. Im vierten Römerdrama (wo er den deutschen Namen Jodel trägt und als Kutscher auftritt) hält er sich über die stolze und herrschsüchtige Tullia auf (S. 298) und weigert sich mit Entrüstung, als sie ihm den entsetzlichen Befehl gibt, über die Leiche ihres Vaters wegzufahren (S. 308). Bemerkungen über die Untreue und Unverträglichkeit der Weiber macht er im Drama „Otto III.“ (S. 505) und als Lörlein im Prolog zu „Valentin und Ursus“ (S. 1305). Wir erkennen hierin den Narren Jeckle in Hans Sachs' „Esther“-Drama. Ein alter deutscher Narrenwitz ist das Nichtfinden der Reimwörter; Ayrer wendet es an im „Mahomet“:

Ich bin gweſt in einem Land,
Da ich ein ſchöne Jungkfrau — ſucht;
Dieſelbig war mit Hunger beſeſſn.
Und het ich jhr nicht geben zu — trinkn
O ſie wer gſtorben auff mein Eyd.
Dieſelb Jungkfrau, die ſchönſte — Frau
Wolt mir der Junker Keiſer nemen,
Da wolt ich mich zu todt drumb — traurn[a]).

Bei Ayrer kehren zwei der volkstümlichsten deutschen Narrentypen wieder: der Claus Narr und der Till Eulenspiegel. Beide sind Helden eines Singspiels. Im „Claus Narren“ (Nr. 65), der eine Sammlung traditioneller Narrenweisheit in dramatischer Form ist, wird der Narr in ein Bad gesetzt, aus dem er als Weiser wieder hervorsteigt und nun seine Weisheit erst recht in das Gewand der Narrheit kleidet: also der deutscheste Stoff in der aus England stammenden Form der strophischen Singekomödie. Im „Eulenspiegel“ (Nr. 66) sind verschiedene Anekdoten, die sich an den Namen dieses Mannes knüpfen, zu einer Handlung vereinigt, in deren Mittelpunkt der Hauptwitz Eulenspiegels, das Buchstäblichverstehen von Aufträgen, steht. Solche Eulenspiegeleien kommen auch sonst bei Ayrer vor. Jahn Posset in Diensten bringt seinem Herrn zum Schreiben statt einer beschnittenen Schreibfeder eine Hahnenfeder, dann eine Gänsefeder, die aber nicht beschnitten ist (S. 2874).

---

[a]) Keller, S. 791.

So sehen wir, daß die komische Figur bei Ayrer in ihrer ganzen äußeren Erscheinung sowie in der Art ihres Auftretens und Spiels eine Nachahmung der komischen Figur der E.K. ist. Neben den vielen charakteristischen Eigenschaften, die sie mit dem englischen Bouset-Pickelhering gemein hat, sind jedoch eine bedeutsame Reihe alter deutscher Züge in ihr aufgegangen. Aktive und passive Komik halten sich bei Ayrer vollkommen die Wage.

§ 39. Teufel, Riesen und Zwerge, Halbmenschen und Tiere.

Der Teufel bei Ayrer zeigt so gut wie gar keinen englischen Einfluß. Konnten wir bei den E.K. zwei Typen, den Verführer und Rächer, unterscheiden, so erscheint bei Ayrer der Teufel stets in der alten traditionellen Maske des Höllensendlings. Da sein Aussehen nirgends näher beschrieben ist, müssen wir annehmen, daß der Verfasser dasselbe als allgemein bekannt voraussetzt. Es ist der Teufel der Mysterien und Fastnachtspiele, wie er schon bei Ruf und Gengenbach in den alten Federzeichnungen aussieht[a]). Szenen wie bei H.J., wo der Sünder vom Teufel geholt wird, sind bei Ayrer vermieden; im „Otto III." kündigt der Teufel dem falschen Papst Guilbert (Sylvester II.) an, daß seine Frist abgelaufen sei; das Weitere wird nicht vorgeführt. H.J. hätte es sich nicht entgehen lassen, die Szene, in der der Papst „mit gräulichem Gebrüll" vom Teufel geholt wird, auf die Bühne zu bringen. Bei Ayrer ist der Teufel meist eine halbkomische Figur. Er macht seiner Freude über die in Aussicht stehende Beute in grotesken Sprüngen Luft[b]); er läßt mit hölllischem Blendwerk die „vestalische Nonne" Cabina im ersten Römerdrama das Gottesgericht bestehen, indem er unter das Sieb, in dem sie das Wasser zum Altare tragen soll, ein Becken unterhält[c]) — eine höchst naive Art der Darstellung! — und bläst ihr mit einem Blasebalg ihre Lügen ein[d]). Sonst erscheint er meist

[a]) Vgl. oben S. 130.

[b]) Bamberger Drama, S. 681.

[c]) Keller, S. 40.

[d]) Der Blasebalg erinnert an die ähnliche Szene bei H.J., wo der Teufel mit einem Stachel den Pamphilus zur Verzweiflung treibt; die Verwendung

als dienstbarer Geist von Zauberern und Zwergen, der jedoch nur mit großem Widerwillen der Beschwörung folgt. So im „Ortnit-Wolfdietrich"-Zyklus im Dienste des Zwerges Eheson, im „Valentin- und Ursus"-Zyklus im Dienste des Pacollet, im „Theseus" als dienstbarer Geist der Medea, desgleichen in der „schönen Sidea", im „getreuen Ramus" und öfter. Völlig als komische Figur ist er behandelt im Zwischenspiel des „Königs von Cypern". Jahn hat sich an den Zauberer Nigrinus gewendet, um die Treue seines Weibes zu erproben. Nigrinus macht sich über den einfältigen Burschen lustig und will ihm einen tüchtigen Schrecken einjagen. Die Anweisung sagt:

> Jahn geht in Kreiß; der Zauberer macht etliche Caracteres; der Teuffel kriecht rauß, laufft umb den kreiß, speit Feuer auß und hat ein busch in henden, der gibt auch Feuer auß. Der Narr fengt an zu zittern, machet das Creutz für sich. Der Teuffel zünd im ein Racket am latz an .... reist jn zu boden, springt uber jn und laufft davon [a]).

Ähnlich im Fastnachtsspiel vom „Bauer und seinem Gefatter Tod":

> Der Teuffel zind dem Bauern etliche Rackhet vor dem gesetz und allenthalben an, er springt und wehrt sich hefftig .... springt lang herumb auff der Brucken, der Teuffel lacht jhn auß [b]).

Eine ernstere Figur als der Teufel ist der unerbittliche Tod, der durch die Moralitäten, namentlich durch den Everymanstoff, auf der deutschen Bühne heimisch geworden war. Er ist bei den E.K. ohne Parallele. Im Drama vom „Reichen Mann und armen Lazarus", das stofflich zum Kreise der Everymandichtungen gehört, erscheint er einmal als der erlösende, das andere Mal als der strafende Gottesbote; im Fastnachtsspiel vom „Bauer und Tod" bildet er das ernste Gegenstück zu dem komischen Teufel. Er erscheint als das traditionelle Totengerippe mit Sense und Stundenglas; seine Gestalt ist, als der landläufigen Vorstellung entsprechend, nicht näher beschrieben.

Auch die Personen der Riesen und Zwerge entsprechen durchaus den Vorstellungen der Sage und Volksphantasie. Die Riesen müssen wir uns auf hohen Kothurnen, wie die Personen der klassischen

---

solcher Attribute wird durch die Ayrersche Stelle als alter deutscher Bühnenbrauch erwiesen, den H.J. übernommen hat.

[a]) Keller, S. 2019.

[b]) ibid. S. 2475.

Tragödie, einherſchreitend vorſtellen; die Rollen der Zwerge wurden durch Knaben oder doch wenigſtens durch Perſonen von geringer Körpergröße beſetzt. Ayrer wendet ſie in den Sagenzyklen häufig an, und die Bühne iſt bis zum Überdruß von ſolchen Geſtalten bevölkert. Zu den Rieſen und Zwergen gehören auch Halbmenſchen, wie der Minotaurus im „Theſeus". Er iſt „halb ein Menſch und halb ein Stier", wie das Perſonenverzeichnis ſagt[a]). Ein ähnliches Geſchöpf iſt im zweiten „Wolfdietrich"-Drama die Rauhels. Sie tritt auf „in Form eines wilden Weibs, kriecht auff allen vieren"[b]).

Endlich erſcheinen in den Sagenzyklen Löwen und Drachen in großer Anzahl. Auch hierin hat Ayrer ſchon bei den Meiſterſängern im „hürnen Seufrid" des Hans Sachs ſeine Vorbilder. Valentin kämpft vor dem Schloſſe der Eclaramunda mit einer Löwin. Die „laufft den Valentin an, mit der ſchlegt er ſich lang, endlich duckt ſie ſich und thut jhm ſchön"[c]). Die Drachen ſpielen eine Hauptrolle im zweiten „Wolfdietrich"-Drama. Ottnit iſt unter der verzauberten Linde eingeſchlafen; „die zwen Trachen gehn ein, ſpeyen Feuer auß; darnach kommen ſie über jhn, reißen jhn herumb und weltzen jhn gegen den eingang"[d]). Mabilla, das wilde Holzweib, errettet ihn aus ihrer Gewalt; das zweitemal aber, als Ottnit wieder unter der Zauberlinde eingeſchlafen iſt, „kommen die Würm, tragen jhn mit großem ungeſtümm davon"[e]). Im dritten Drama dieſes Zyklus tötet der Drache einen Löwen und trägt ihn ſamt dem Wolfdietrich, der dem Löwen helfen wollte, ab, wird aber dann von Wolfdietrich überwunden[f]). Auch der Teufel nimmt bisweilen die Geſtalt eines Drachen an. So tritt er im „Theſeus"-Drama auf als dienſtbarer Geiſt der Medea[g]). Es mußten gewandte und kräftige Leute ſein, die dieſe Tierrollen verkörperten. Daß Ayrer mit ſolchen Rollen wirklichen Schrecken erregen wollte, geht aus der Anweiſung im „Theſeus" hervor: „Minothaurus geht ein, iſt unten ein Ochs und

---

[a]) Keller, S. 1303.
[b]) ibid. S. 1053.
[c]) ibid. S. 1411.
[d]) ibid. S. 1106.
[e]) ibid. S. 1114.
[f]) ibid. S. 1152/56.
[g]) ibid. S. 1233/34.

oben ein Menſch, tregt ein großen kolben, fürt oder tregt ein Kind an der Hand (das Kind mag ein Mäidlein oder Büblein ſein, wenns nur nicht erſchrickt)“ [a]).

§ 40. Die äußere Erſcheinung der übrigen Perſonen.

Über die Menge der ſonſtigen Perſonen, die in Ayrers 69 erhaltenen Dramen auftreten, müſſen ein paar allgemeine Worte genügen. Viel Neues iſt dem ſchon Geſagten gegenüber nicht feſtzuſtellen. Von einem Einhalten des Zeitcharakters der Dramen iſt bei Ayrer ebenſowenig die Rede wie bei allen ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen; alles iſt auf den Ton des 16. Jh.s nivelliert. Die Veſtalinnen ſind zu Nonnen geworden, die römiſchen Konſuln zu Bürgermeiſtern. Namen wie Chriſtwalt, Friedbert uſw. kehren zu allen Zeiten und bei allen Völkern und Religionen wieder; im Drama vom „getreuen Ramus“, das vom Sohne des Sultans von Babylonien handelt, heißen zwei Diener Marx und Moritz. Dem entſpricht auch vollſtändig das Koſtüm der Perſonen. Zu unterſcheiden ſind eigentlich nur zwei Gruppen, die abendländiſche und morgenländiſche, oder auch die chriſtliche und heidniſche. Wie die Könige, Prieſter, Herren, Damen, Bürger und Bauern der chriſtlichen Gruppe ausſahen, darüber belehrt uns jeder Holzſchnitt und Kupferſtich des 16. Jh.; bei der heidniſchen Gruppe iſt der Phantaſie der Darſteller freier Spielraum gelaſſen. Beſondere Sorgfalt widmet Ayrer dem Koſtüm der heidniſchen Prieſter. Im erſten Römerdrama gehen die beiden Prieſter Latinus und Agrippa ein „in frembten unbekanden Heidniſchen Priſters Kleidung“ [b]). Im „Theſeus“-Drama geht Pithius, der heidniſche Prieſter zu Trojazenon, ein „inn ſeltzamen, aber doch ſtattlichen Haydniſchen Pfaffenkleidern“ [c]). So auch die Erſcheinungen der heidniſchen Götter: In der „Phaenicia“ erſcheint die Göttin Venus „mit bloſem hals und armen, hat ein fliegents gewand und iſt gar Göttiſch gekleidt“ [d]); gleich darauf tritt ihr Sohn Cupido auf, „wie

[a]) Keller, S. 1248.
[b]) ibid. S. 23.
[c]) ibid. S. 1213.
[d]) ibid. S. 2051.

er gemalt wird, mit verbunden augen, hat ein Pfeil auff ſeim bogen". In der Tempelſzene des Dramas „von den zwei fürſtlichen Räten" „kompt der Gott Appollo, hat ein angeſicht wie ein Sonnen, eine Kron auff, ein Scepter in der hand, hat ſonſt heidniſche kleider an; ſo gehen vor und nach jhm etliche in heidniſchen kleidern" [a]).

Schminke, falſche Bärte und Masken wendet Ayrer häufig an. Im „Theſeus" tritt Medeas Schwäher Eheſon zuerſt als alter, blinder Mann auf. Medea verjüngt ihn mit Hilfe des Teufels. Die Anweiſung ſagt: „Lucifer ſpringt inn das Loch, reiſt den Eheſon zu jme hinundter, thut jm ſein alten Part weg, leſt ihne in ſeinem unverlarfften Geſicht." So verjüngt ſteigt Eheſon dann aus dem „Loch" hervor. Im letzten „Valentin- und Urſus"-Drama ſtellt ſich die von dem König von Indien gefangengehaltene Eclaramunda wahnſinnig, um ſeinen Nachſtellungen zu entgehen. Sie „hat ſich unter dem Geſicht ſehr gekratzt; das kan man alſo mit Farben oder Pflaſtern machen" [c]). Es würde zu weit führen, alle Fälle, wo Ayrer ausdrückliche Koſtümvorſchriften gibt, aufzuzählen. Es handelt ſich meiſt um Abſonderlichkeiten, die im Charakter der betreffenden Perſon begründet ſind. Der „grüne Ritter" im „Valentin und Urſus" muß ſeinem Namen entſprechend in einer grünen Rüſtung erſcheinen; der eitle Meiſter Simon im Faſtnachtſpiel tritt auf „in einem roten rock und hat ein rote kappen auff und ein ketten am Hals" [d]). Wie bei den E.K., ſo entſpricht auch bei Ayrer das Koſtüm ſtets der Situation. In der Trauer um einen Verſtorbenen tragen ſeine Angehörigen „Leidkleider"; die Frau, die nachts aus dem Schlafe geweckt wird, tritt auf in einer „Nachtſchauben"; Andreuxus und Meiſter Simon, die in die Dunggrube gefallen ſind, erſcheinen arg beſudelt wieder auf der Bühne. Wie weit hierin der Einfluß der E.K. geht, iſt ſchwer zu ſagen. Zweifellos ſtimmen viele derb naturaliſtiſche Züge mit dem engliſchen Vorbilde überein [e]); indeſſen ſind ſie auch dem alten Drama, namentlich

---

[a]) Keller, S. 2316.

[b]) ibid. S. 1235.

[c]) ibid. S. 1561.

[d]) ibid. S. 2365.

[e]) Von den E.K. hat Ayrer auch den Zug übernommen, die Schwangerſchaft äußerlich zu veranſchaulichen. Im erſten „Valentin und Urſus"-Drama heißt es S. 1327: „Kompt Belliſandt mit Plaudeman und iſt groß ſchwanger." Desgl. im dritten „Wolfdietrich"-Drama: „Agneta, das großbauchet Weib, iſt mit zerriſſenen Kleidern angethan, geht ein" (S. 1151).

dem Faſtnachtsſpiel, eigen. Aus der oben S. 25 ff. im Auszuge wiedergegebenen Münchener Handſchrift von 1582 können wir ſehen, daß es die Meiſterſänger hinſichtlich des Koſtüms auch ohne fremden Einfluß recht weit gebracht hatten.

§ 41. Die ſchauſpieleriſchen Qualitäten und das Zuſammenſpiel.

Die E.K. ſind die Schöpfer einer neuen Schauſpielkunſt. Der Naturalismus in der Darſtellung, das vollſtändige Aufgehen des Darſtellers in ſeiner Rolle war von allem Neuen, was die Engländer brachten, dasjenige, was den tiefſten und nachhaltigſten Eindruck machte. So mußte es auch Ayrers eifrigſtes Beſtreben ſein, vor allen Dingen hierin ſeinen Vorbildern gleichzukommen. Das iſt in der Vorrede des Herausgebers des „Opus theatricum" deutlich ausgeſprochen, wo es heißt, daß „alles nach dem Leben angeſtellt und dahin gerichtet, das mans gleichſam auff die neue Engliſche manier unnd art alles Perſönlich Agirn und Spilen kan"[a]). Freilich entſprach das Können Ayrers gerade hierin am allerwenigſten ſeinem Wollen. Seine Vorſchriften bezüglich der Verwendung der dramatiſchen Ausdrucksmittel und der Darſtellung der körperlichen Ausdrucksbewegungen und ſeeliſchen Affekte bezeugen eine auffallende Armut des Verfaſſers. Am beſten gelingt ihm die Komik, die ja den Meiſterſängern von ihren alten Faſtnachtſpielen her im Blute lag: die Angſt und Feigheit des einfältigen, die Liſt und Gewandtheit des klugen Narren, ſein Lachen und Weinen, ſeine verunglückten Liebesabenteuer und ſeine Prügelſzenen mit ſeinem an Liſt und Kraft ihm überlegenen Weibe; für die Darſtellung ernſter Affekte findet er ſelten eine entſprechende Bezeichnung. Er malt nicht wie H.J. den Affekt bis in alle einzelnen Züge ſeiner phyſiologiſchen Begleiterſcheinungen aus, ſondern deutet nur ſein Vorhandenſein an und überläßt die Ausführung dem Darſteller. Nur drei Affekte ſind bei ihm deutlich unterſchieden: Liebe, Zorn und Trauer. An Stelle der lebendigen Darſtellung iſt jedoch eine redſelige Analyſe

[a]) Keller, S. 6.

der Gemütsbewegung getreten, über der der Affekt selbst völlig verlorengeht. Die Liebe äußert sich in Umarmungen, ebenso die Freude, wenn sich zwei lange getrennte Personen wiederfinden (sie drucken einander); der Zorn in erhobener Stimme und gelegentlich in einem Schlag ins Gesicht („Valentin und Ursus": Kaiser Alexander „schlegt Bellisandt an den Halß das sie umbfellt" [a]); die Trauer in Weinen und klagendem Tonfall („geht ein und sagt ‚kläglich' — geht weinend ab"). Nur einmal finden wir die zum Wahnsinn gesteigerte Verzweiflung als erregenden Affekt, und zwar in dem Drama, das sich am treuesten an die englische Vorschlage anschließt, nämlich in der „Pelimperia". Im Schmerz über den Tod seines Sohnes „zuckt Malignus sein Schwert, denn auch den Dolchen, haut und sticht umb sich .... laufft unsinniger weiß mit bloßer Wehr und Dolchen ab" [b]). Dieser halb echte, halb erheuchelte Wahnsinn hält noch durch die nächsten Akte an; als Malignus dann zur Ruhe kommt, benutzt er seine wiedergewonnenen Geisteskräfte zur Ausführung seines entsetzlichen Racheplanes.

Das Sich-am-Kopf-kratzen als Äußerung eines Unlustaffekts kehrt bei Ayrer häufig wieder. In der „Pelimperia" bekommt Balthasar von der Königstochter einen Korb; er „kratzt sich im kopff" und sagt:

ach weh! ach sie verachtet mich! [c]).

Der Betrüger Malchus in der „Phaenicia" „kratzt sich im kopff", als ihm Jahn das gestohlene Geld wieder abgenommen hat [d]).

Im allgemeinen konnte Ayrer in bezug auf individuelle schauspielerische Leistungen nicht an die E.K. herankommen. Um so mehr konnte er sich an das halten, was für das Zusammenspiel die Engländer Neues brachten. Zum großen Teil kamen sie hierin seinen eigenen Neigungen entgegen. Das Auf- und Abtreten der Personen geschieht wie auf der Meistersängerbühne; beim Aktschluß gehen die Schauspieler sämtlich ab und treten bei Beginn des Aktes wieder auf. Ob die Zwischenpausen durch musikalische Einlagen oder gar durch Singspiele ausgefüllt waren, geht aus den Texten nicht hervor; es ist jedoch wahrscheinlich, da wir schon bei Hans

[a]) S. 1319.
[b]) Keller, S. 916/17.
[c]) ibid. S. 895.
[d]) ibid. S. 2094.

Sachs dieſen Brauch fanden[a]). Ausgiebigen Gebrauch macht jedoch Ayrer von eingelegten Liedern, die er teils für die betreffende Szene dichtet, teils dem freien Ermeſſen der Darſteller überläßt. Mit Muſik ſind ferner die pompöſen Aufzüge verbunden, die wir ſchon im Bamberger Drama fanden, und für die der Einfluß der E.K. die Vorliebe Ayrers nur verſtärken konnte. In ſolchen Szenen gehen die Muſikanten unten auf der Bühne im Zuge mit; ob ſich außerdem auf der „Zinne" ein Orcheſter befand, wie wir das mit gutem Grund bei den Engländern annahmen, entzieht ſich unſerer Kenntnis. Auch Tänze wendet Ayrer gern an. Das Drama von „Theodoſius" ſchließt mit einem fröhlichen Hochzeitsreihen: „man pfeifft, ſie Tantzen alle ab"[b]). Ebenſo am Schluſſe des Ritters Torellus: „Man blöſt auff. Sie Tantzen einen langen Reyhen ..... Als dann, ſo der Reyhen auß iſt, gehen ſie in der ordnung mit einander ab."[c]) Die Anweiſung: „Sie gehen alle in Ordnung ab," findet ſich ſehr häufig am Schluſſe der Dramen und iſt wohl als Reſt alter Myſterientechnik für alle Dramen anzunehmen. Doch kennt auch die engliſche Bühne dieſen Brauch; im „Hamlet" verlaſſen Fortinbras und die Seinigen die Bühne unter den Klängen eines Trauermarſches; ebenſo heißt es in Kyds „Spaniſh Tragedy": „The Trumpets ſound a dead march; the King of Spaine mourning after his brothers body, and the King of Portingale bearing the body of his Sonne."[d])

Kampfſzenen, die ſich ſchon im Bamberger Drama häufig finden, kommen auch ſpäterhin bei Ayrer ſehr oft vor. Namentlich ſind es Szenen, die die Eroberung einer Stadt vorſtellen. Der Verlauf iſt ſtets derſelbe. Die Eroberung der Stadt Konſtantinopel haben wir ſchon bei der Beſprechung der Zinne berührt[e]). Ähnlich geht die Erſtürmung von Jeruſalem im „Ritter Torellus" vor ſich: der türkiſche Hauptmann tritt mit ſeinen Leuten auf, entſchloſſen zum Verteidigungskampfe. Die Anweiſung ſagt:

> Jetzt wird drinnen ein gewaltigs Schieſen und getümmel, das zimlich lang werd. Die Türcken lauffen zurück. Heinrich, der Keiſer laufft mit den ſeinigen gerüſt ein .... Die Türcken lauffen rein, ſchlagen lang aneinander. Inmittelſt iſt darinnen in der Statt auff

---

[a]) Vgl. oben S. 27 f.
[b]) Keller, S. 879.
[c]) ibid. S. 1852.
[d]) Ausg. v. Schick, S. 109.
[e]) Vgl. oben S. 193.

ein Neues ein groß Schießen und tummeln und werden auff des Türcken seiten alle erschlagen. Der Keiser mit den seinigen laufft auch ab, kommen aber nach auffgehörtem gerumpel wider. Der Keiser tregt ein Kron, ein Scepter und schöns schwerdt und legt alles nieder[a]).

Diese Art der Eroberungsszene wiederholt sich im „Otto III.", im „Valentin und Ursus"-Zyklus und öfter.

Bedenkliche Nahrung fand durch das Beispiel der E.K. Ayrers Neigung zu entsetzlichen Mord- und Greuelszenen. Im vierten Römerdrama ermordet Lucius Tarquinius seine Gemahlin: „Er schneidt jr die Kehlen ab, leßt sie verzabeln und tregt sie ab[b])". Auf die Spitze getrieben ist das Streben nach Naturwahrheit in der „Pelimperia". Hier erschießt der feile Schurke Petrian seinen Gesellen Nicolaus. Die Anweisung an dieser Stelle lautet:

Wenn der Petrian mit truckenem Papier den Niclaus schießt, hat er innwendig ein kleines Sprützlein voll Prsüllich, das druckt er, als griff er an die Wunden, sprützt die Prisill durch ein löchlein auß dem Wammes, wie Blut, so turckelt er umb, biß er stirbt, und leßts folgends außlauffen[c]).

Hier ist das Vorbild der E.K. deutlich zu erkennen. Die Hinrichtung auf offener Bühne haben wir schon im „Esther"-Drama gefunden. Bei Ayrer kehrt sie in der „Pelimperia" wieder. Hier wird Horatio von Balthasar erstochen und dann gehenkt[d]). Petrian wird für die Ermordung des Nicolaus am Galgen aufgeknüpft, wobei Jahn als Henker fungiert. Im dritten „Valentin und Ursus"-Drama schlägt der Zwerg Pacollet den Zauberer Adroman den Kopf ab[e]); wie die Täuschung ausgeführt wurde, sagt der Text nicht.

Als selbstverständlich setzt Ayrer voraus, daß die Toten sofort abgetragen werden. Im dritten „Wolfdietrich"-Drama bleibt der Drache, den Wolfdietrich erschlagen hat, auf der Bühne liegen und wird dann vom Grafen Hermann gefunden. Hier setzt Ayrer ausdrücklich die Anweisung hinzu: „Disen Wurm darf man nit abtragen[f])". Bisweilen wird auch bei Ayrer das Fortschaffen der Toten von

---

[a]) Keller, S. 1811.
[b]) ibid. S. 297.
[c]) ibid. S. 908.
[d]) ibid. S. 901.
[e]) ibid. S, 1475.
[f]) ibid. S. 1156.

den handelnden Darstellern besorgt: Malignus in der „Pelimperia“ findet seinen erhängten Sohn, schneidet ihn los und trägt ihn ab[a]).

Im Gegensatz zu den mit geradezu perversem Wohlbehagen ausgemalten Greueln stehen die rührendsten Kinderszenen. Im „Mahomet“ erscheinen mitten in der Verwüstung und dem Mord zwei Kinder, die nach ihrem Mütterlein rufen. Sie werden von den entmenschten Türken niedergehauen. Über zwei andere Kinder, von denen das eine ein Stückchen Brot in der Hand hält, das andere auf einem Steckenpferd reitet, und die vor dem Türken mit dem blutigen Säbel ein Lied in ihrer Herzensangst singen, erbarmt sich der Mörder und nimmt sie mit, um sie dem Sultan zuzuführen. Von gleicher Innigkeit ist im „Theseus“ der Abschied der vierzehn Tributkinder von ihren Eltern, der Lobgesang und Tanz nach der glücklichen Errettung und die Heimkehr der Totgeglaubten. In diesen Szenen kann Ayrer, der pritschmeisterliche Versemacher, zum Dichter werden. Die E.K. waren solcher Kinderszenen nicht fähig; Ayrer folgt hier dem alten deutschen Drama, in dem Kinderszenen sehr beliebt waren; es sei hier nur an Hans Sachs' „ungleiche Kinder Evae“ und an Hayneccius' „Hans Pfriem“ erinnert. Im Kreise der E.K. finden wir nur einmal eine Parallele, nämlich bei H.J. in dem Abschied der Susanna von ihren Kindern und in der glücklichen Errettung der Mutter, und auch H.J. zeigt sich hier offenbar nicht als Nachkomme der Engländer, sondern er folgt in diesen Szenen dem Beispiel des älteren deutschen Schul- und Handwerkerdramas.

Szenische Effektmittel erscheinen bei Ayrer ebenfalls. Schon im Bamberger Drama fällt Feuer vom Himmel, als den Bischof Hatto das göttliche Strafgericht ereilt (vgl. oben S. 000). Teufel und Drachen speien Feuer aus, um die Wirkung des Entsetzens hervorzubringen. Beim Brande des Klosters im ersten Melusinen-Drama lautet die Anweisung:

> Ob man nun ein Feuerwerck, als ob das Kloster brünne, deßgleichen ein zetter und jammergeschrey machen will, steht bei dem, der das Spil recht anrichten kan[b]).

Hier haben wir wieder ein Beispiel dafür, daß Ayrer stets auf die jeweiligen Umstände und Verhältnisse, mit denen die Veranstalter der Spiele rechnen mußten, Rücksicht nimmt. Im Zwischenspiel des

---

[a]) Keller, S. 901/02.
[b]) ibid. S. 1686.

„Königs von Cypern“ läßt es der Zauberer Nigrinus von dem Baume herab auf Jahn regnen. Hierzu gibt Ayrer eine ausführliche Anweisung:

> Das Wasserwerck ist aber also gemacht, das oben Wasser in einer hencketen Multter verdeckt gossen worden, und die Multter hat hinden ein schnürlein. So nun der Jahn an dem schnürlein gemechlich an zeicht, so felt das Wasser in ein Sieb, das auch mit wedlen verdeckt ist, und fellt auff Jahnen, macht jhn zimlich naß [a]).

So dienen derartige Effekte zur Erzielung ernster und komischer Wirkungen.

Bei der Fülle des Stoffs, der uns in den 69 Dramen geboten ist, mußten wir uns auf typische Beispiele für die einzelnen Erscheinungen beschränken. Was ist nun das Resultat der Untersuchung?

Mit einer neuen Bühne und einer neuen Kunst auf dieser Bühne kamen die E.K. nach Deutschland. Der Nürnberger Gerichtsprokurator Jakob Ayrer, aufgewachsen in der Schule der Meistersänger und besonders des Hans Sachs, und erfüllt von den Traditionen des Nürnberger Handwerkerdramas des 16. Jh.s, faßte mit Liebe und Zuversicht all das Neue, das er bei den wandernden Komödianten sah, auf und suchte damit der absterbenden alten Kunst ein neues Lebenselement zuzuführen. Die feste Grundlage, auf der er weiterbaute, ist das Meistersängerdrama; das englische Element, das er hinzufügte, bleibt eben doch eine mit mehr oder weniger Geschick mit der alten Tradition verbundene Zutat. Daß sein Können der Aufgabe, zu deren Bewältigung ein Genie gehört hätte, nicht entsprach, wer wollte ihm das zum Vorwurf machen? Jedenfalls sehen wir an ihm, wie die neue Kunst auf das deutsche Drama wirkte und die Umwälzung in der deutschen Bühnendichtung vorbereitete, und deshalb haben Ayrers Dramen, so wertlos sie auch in literarischer Hinsicht sind, doch einen großen bühnengeschichtlichen Wert als Dokument einer Zeit, die einen Wendepunkt bedeutet; einer Zeit, in der sich Mittelalter und Neuzeit der deutschen Bühne begegnen und sich zum letztenmal brüderlich die Hände reichen.

---

[a]) Keller, S. 2017.

Anhang I.

Einige andere Dramatiker aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die den Einfluß der Englischen Komödianten verraten.

Die Ständische Landesbibliothek zu Kassel besitzt zwei handschriftliche Dramen aus den Jahren 1610—1620, über die Paul Harms ausführlich berichtet hat[a]). Das erste ist eine Bearbeitung des Fortunatus-Stoffes, das zweite eine Dramatisierung einer Episode des „Orlando furioso" (IV, 51 bis VI, 16). Wie Harms wohl mit Recht annimmt, sind die Dramen zur Aufführung auf dem Ottonium in Kassel geschrieben, nachdem der Kurfürst die E.K. an seinem Hofe entlassen hatte. Beide Dramen sind in Prosa abgefaßt und tragen die Spuren eiliger Niederschrift in vielen Flüchtigkeiten und Verbesserungen. Das Fortunatus-Drama steht deutlich unter dem Einflusse der Hans Sachsschen Bearbeitung des Stoffes, zeigt aber daneben verschiedene Übereinstimmungen mit dem Dekkerschen „Fortunatus", den also der Verfasser des Kasseler Dramas nur durch die E.K., die der Fassung von 1620 nahegestanden haben müssen, kennen lernen konnte. Ebenso geht das Drama von „Ariodante und Ginevra" auf eine englische Anregung zurück. Bereits im Jahre 1582 existierte auf der englischen Bühne ein Drama „A Historie of Ariodante und Genevora", von dem jedoch nur der Titel bekannt ist[b]). Im zweiten Akt dieses Dramas finden wir die Bühne Ayrers mit der Zinne an der Rückwand wieder. Die Situation ist folgende:

---

[a]) Paul Harms, Die deutschen Fortunatusdramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts (Hamburg und Leipzig 1892 [Litzmanns Forschungen V]).

[b]) ibid. S. 90.

Der Betrüger Poliness'o will Ariodante in seiner Liebe zu Ginevra wankend machen. Er beredet deshalb Ginevras Kammerjungfer Dalinde, seine Geliebte, ihm in den Kleidern ihrer Herrin ein Stelldichein zu geben, und veranlaßt Ariodante, die Szene zu beobachten und sich so von Ginevras Untreue zu überzeugen. Ariodante folgt der Aufforderung Polinesso's, fürchtet jedoch Verrat und bittet daher seinen Bruder Lurcanus, in angemessener Entfernung Wache zu halten. Die Szene geht nun folgendermaßen vor sich: Auf dem Altan erscheint Dalinde in Ginevras Kleidern, den Polinesso erwartend. Unten auf der Bühne tritt Ariodante auf, um das Stelldichein zu belauschen. Von einem alten Hause aus, das dem Balkon gegenüberliegt, soll er den Vorgang beobachten; dahin begibt er sich jetzt: „mein Bruder wird draußen die Wache halten, darumb will ich itzund getrost hierinn gehen". Sein Beobachtungsposten befindet sich also nicht auf einer der englischen Bühneneinrichtung entsprechenden V.B., sondern hinter dem Vorhang, der die Seitenwand der Bühne bekleidet. Hieraus folgt, daß der Dichter nicht die Doppelbühne der E.K., sondern die einfache Neutralbühne der Meistersänger im Auge hat. Gleich nach Ariodante kommt Polinesso, und es entspinnt sich zwischen ihm und Dalinde eine Liebesszene; schließlich wirft Dalinde eine Strickleiter herunter; Polinesso steigt zu ihr hinauf und verschwindet mit ihr im Innern des Hauses. Unten auf der Bühne tritt Ariodante wieder auf und will sich in seiner Verzweiflung über Ginevras vermeintliche Untreue erstechen, wird aber von seinem dazukommenden Bruder daran gehindert.

Anklänge an die E.K. zeigt auch die komische Figur des Dramas, der Neger Dromo, den Ariodante im Walde findet und zum Knappen annimmt. Er wünscht sich weiter nichts als satt zu essen und zu trinken und ein neues französisches Kleid — ein Zug, der in den Dramen der E.K., namentlich in den späteren, öfter wiederkehrt.

Diese beiden Kasseler Dramen stehen Jakob Ayrer nahe als ein weiteres Beispiel für die Verschmelzung der Bühne der E.K. mit der Bühne der Meistersänger. Die Einwirkung der E.K. auf das absterbende Schuldrama zeigt sich in dem Drama von der „Susanna" und der Tragödie von „Pyramus und Thisbe" des Straßburger Schulmeisters Samuel Israel[a]). Das „Pyramus"-Drama ist 1601 zum erstenmal gedruckt und 1604 und 1609 zu Münster im Gregoriental

[a]) Vgl. oben S. 39.

aufgeführt worden. Der uns erhaltene Druck ist von 1616. Die „Susanna" ist 1603 ebenfalls in Münster aufgeführt und 1607 gedruckt worden. Beide Dramen, in Knittelversen, haben durchaus die Form des Schuldramas mit gereimtem Prolog und Argument vor jedem Akt. Sie setzen jedoch die Bühne der E.K. voraus. Im zweiten Akt des Susannen-Dramas erscheint der Gatte der Susanna auf der V.B.; gleichzeitig treten auf der H.B., im Garten, die Kinder der Susanna auf. Der Monolog des Gatten und das Gespräch der Kinder gehen parallel; endlich erblickt der Vater seine Kinder im Garten und geht auf sie zu. Im übrigen ist Israel, wie H.J., von Frischlin abhängig[a]); komische Zwischenszenen der Bauern während der Gerichtsverhandlung scheinen auf direkte Bekanntschaft mit dem Drama des H.J. hinzuweisen. Die Zwischenakte sind durch musikalische Einlagen ausgefüllt.

Im „Pyramus"-Drama desselben Verfassers kommt der Balkon an der Rückwand, die Oberbühne, zur Anwendung. In der fünften Szene des zweiten Aktes hängt Thisbe als Erkennungszeichen ein Licht zum Fenster heraus und tritt auf dem Balkon auf; unten kommt Pyramus und singt ein Lied an seine Geliebte. Die ganze Szene erinnert an „Romeo und Julie". Im vierten Akt ist die Teilung in V.B. und H.B. deutlich. Auf der H.B. (vor dem Schloß) Zechszene der Soldaten; die legen sich hin und schlafen ein. Thisbe geht durch die Wachen hindurch und geht nach der V.B. Auf der H.B. inspiziert der Wachtmeister die Soldaten und schilt die pflichtvergessenen Schläfer tüchtig aus; währenddem erwartet Thisbe auf der V.B. ihren Geliebten. Hier spielt sich die Tragödie in der bekannten Weise ab. Im fünften Akt werden auf der H.B. die Vorbereitungen zur Jagd getroffen; auf der V.B. finden die Jäger die Leichen der beiden Liebenden. Prolog, Argumente und musikalische Zwischenaktseinlagen sind ebenso wie in der „Susanna" vorhanden.

Auf derselben Stufe steht das Drama „von einem frommen Gottfürchtigen Kauffman von Padua" von Zacharias Liebholdt, 1596[b]). In diesem Stücke ist im zweiten Akt die V.B. neutral; die H.B. stellt das Zimmer im Hause des Kaufmanns vor. Hier tritt zunächst Castitas, die Gemahlin des Kaufmanns, auf. Auf der V.B. erscheint der Betrüger Falsarius mit der Magd Abra. Durch sie

---

[a]) Pilger, Susannendramen. Zeitschrift für deutsche Philologie XI, S. 188.
[b]) Goedeke II, S. 407.

läßt er Caſtitas herausrufen. Die Magd geht hinein, kurzer Dialog zwiſchen ihr und der Frau auf der H.B.; Caſtitas kommt heraus, d. h. auf die V.B., wo ihr Falſarius ſeine Lügenbotſchaft überbringt. Eine Zwiſchenſzene des Eheteufels, des Falſarius und der Kupplerin trennt dieſe Szenengruppe von der nächſten. Jetzt kriecht auf der V.B. Falſarius in einen Kaſten und läßt ſich in das Gemach der Caſtitas, d. h. nach der H.B., tragen. Hier tritt Caſtitas auf, entkleidet ſich und begibt ſich hinein in ihr Schlafzimmer; Falſarius ſteigt aus dem Kaſten, ſtiehlt die Schmuckſachen der Frau und verbirgt ſich wieder in ſeinem Verſteck. Darauf wird der Kaſten wieder abgeholt. Die Anweiſung lautet: „Da treget man den Kaſten widerumb von Caſtitatis Zimmer, wird an ein andern Ort geſetzt.“ Hier, auf der V.B., verläßt Falſarius ſein Verſteck und macht ſich auf, um die geſtohlenen Dinge dem Kaufmann von Padua als Beweis für die Untreue ſeiner Gemahlin zu überbringen. Auch im ſechſten Akt iſt die Trennung der Bühnenfelder wieder deutlich: auf der H.B. hält der Herzog Gericht über Falſarius; auf der V.B. wird dieſer geſteinigt und dann „beſeyt getragen“ (4. Szene).

Haben dieſe Dramatiker die Bühne der E.K. übernommen und im übrigen die Form des ſpäteren Schuldramas beibehalten, ſo zeigt ſich das umgekehrte Verfahren bei dem „Eſther“-Drama des Chryſoſtomus Schultze vom Jahre 1636, das ſich handſchriftlich auf der Stadtbibliothek in Breslau befindet. Über dieſes Drama hat Rudolf Schwartz eingehend berichtet[a]). Es iſt in Proſa abgefaßt und weiſt in der Handſchrift verſchiedene mit dunklerer Tinte und von anderer Hand geſchriebene Zuſätze und Verbeſſerungen auf. Das Drama iſt mit verſchiedenen anderen Werken des Verfaſſers in einem Bande vereinigt und von verſchiedenen Schreibern zu Papier gebracht; wir können annehmen, daß die Verbeſſerungen, die nicht nur in der „Eſther“, ſondern auch in den anderen Schriften von derſelben äußerſt ausgeſchriebenen Hand herrühren, vom Verfaſſer ſelbſt in der Handſchrift angebracht ſind. Inhaltlich ſchließt ſich das Drama eng an die „Eſther“ der E.K. von 1620 an; namentlich das Zwiſchenſpiel iſt bisweilen wörtlich herübergenommen. Das Perſonal iſt bedeutend vermehrt und lange moraliſierende Szenen unter wörtlicher Benutzung von Bibelſtellen eingeſchoben. Die Büßerſzenen der Juden, das Gaſt-

[a]) Schwartz, Eſther im deutſchen und neulateiniſchen Drama (Oldenburg und Leipzig 1898). Nachtrag.

mahl der Eſther, die Ehrung des Mardocheus ſind beträchtlich erweitert und ausgeführt; dagegen iſt alles getilgt, was auf eine Teilung des Bühnenfeldes in V.B. und H.B. hinweiſt. Schultze überträgt das „Eſther"-Drama der E.K. auf die neutrale Bühne des ſpäteren Schuldramas. Fortgefallen ſind zunächſt Mardocheus' Verweilen auf der V.B. vor dem Tore des Palaſtes („In dieſer Pforten des Königes wil ich ſtets ſein, damit ich ſehen und erfahren möge, wie es meiner Tochter Eſther ergehe")[a]. Mit Mardocheus' Grußverweigerung beginnt der dritte Akt auf der Neutralbühne. Mardocheus „ſitzt wie ein Stock, Haman ſchüttelt den Kopf und gehet hinein". Mehrere Juden treten an Mardocheus heran und machen ihm Vorwürfe über ſein Verhalten. Haman kommt zum zweitenmal heraus, Mardocheus verweigert ihm abermals den Gruß. Alle gehen ab, es folgt eine Zwiſchenſzene des Propheten Haggai. Dieſe für das Drama ganz bedeutungsloſe Szene iſt offenbar nur aus Gründen der äußeren Bühnentechnik eingeſchobeu (vgl. bei Ayrer oben S. 176). Dann treten der König und Haman auf; Haman erwirkt den Blutbefehl gegen die Juden, und der König geht ab. Haman geht auf und nieder, Mardocheus kommt vorbei und verweigert ihm den Gruß zum drittenmal. Hieraus geht deutlich hervor, daß dem Verfaſſer die alte Neutralbühne vorſchwebt, auf der der Ort ohne Abgang der Perſonen wechſeln kann[b], da die Bühne an ſich überhaupt keinen beſtimmten Ort vorſtellt. Im übrigen iſt der Einfluß der E.K. ſofort zu erkennen. Am Beginn des fünften Aktes (Gaſtmahl der Eſther) lautet die Anmerkung: „Ehe dieſe Scena angeht wirdt unter dem Muſiciren die Taffel gedeckt unnd aller hand confect aufgeſetzt." Am Schluß der Gaſtmahlſzene ſteht von der Hand, von der die Verbeſſerungen herrühren, die Bemerkung: „Die Taffel wirdt auffgehoben." Auch in der Darſtellung zeigt ſich, daß der Verfaſſer bei den E.K. in die Schule gegangen iſt. Als Eſther dem Haman ihre Anklage ins Geſicht ſchleudert, „erblaßt er, hat ein Glas in der Handt, zittert und leßts fallen, als ſie jhn nennt — er zittert und bebet, fällt der Königin zu Fuß". Darauf ſagt der König, genau wie bei den E.K.: „was bedeut dieſes? wil er auch die Königin bey uns im Hauſe erwürgen?" (E.K.: „Du

---

[a] Tittmann, S. 13; vgl. oben S. 60.

[b] Vgl. die Belege bei Heinzel, Abhandlungen zum altdeutſchen Drama, S. 40 (Wiener Sitzungsberichte Bd. 134).

boshaftig und hoffärtig Creatur, wiltu nun mein Königin bei mir im Hause erwürgen?" (Tittmann, S. 39.)

Diese Beispiele mögen das Bild, das uns Ayrers Dramen von der Einwirkung der E.K. an der Wende des 16. und 17. Jh.s geben, vervollständigen. Der Dreißigjährige Krieg drängte diesen Einfluß zurück und hinderte eine ruhige Weiterentwicklung auf den eingeschlagenen Wegen; nach dem Kriege war ihre Rolle ausgespielt, der romanische und holländische Einfluß löste den englischen ab. An Stelle des Pickelhering trat der Harlequin, dem Stranitzky den alten deutschen Namen Hanswurst gab, und den erst die Gottschedsche Reform von der deutschen Bühne verbannte.

Anhang II.

In seiner Ayrer-Ausgabe hat Keller aus der Dresdner Handschrift leider nur die drei ungedruckten Stücke und die den einzelnen Dramen beigegebenen Daten veröffentlicht, im übrigen aber die Handschrift nicht herangezogen. Für rein grammatische und metrische Untersuchungen ist daher seine Ausgabe des „Opus theatricum" ebenso unbrauchbar wie seine Fastnachtsspiele und die von ihm besorgten ersten Bände der Hans Sachs-Ausgabe. Zur Charakterisierung des Unterschieds der Handschrift und des „Opus theatricum" möge eine Szene in den beiden Fassungen hier Platz finden.

Erstes Römerdrama I, 4.

Handschrift.	Opus theatr. (Ayrer, S. 23 ff.).
Latinus und Agrippa Zwen haidnischer Pristers gehn ein in frembten unbekant haidnisch Pristers kleidung. Latinus sagt:	Latinus und Agrippa, zwen Heidnischer Pristers, gehn ein in frembten unbekanden heidnischen Pristers Kleidung. Latinus sagt:
Agrippa habt Irs auch vernumben, es ist ein gwiesse Post herkumen, wie Tod sey der König Procas ein böße Zeitung ist mir das, dann seine zwen[a]) söhn beede sander zankhen deß Reichs halb miteinander.	Agrippa, habt irs auch vernommen? Es ist ein gwisse Post gekommen Wie todt sey der König Procas. Ein böse Zeitung ist mir das, Dann sein beede Söhn beed sander Zancken des Reichs halb mit einander.

[a]) Hier ist „beede" ausgestrichen und „zwen" übergeschrieben.

Ir beeder ſolt das Reich ſonſt ſein,
ſo wils Amulius allein
unnd wie man mir gab zuverſtehn
wil er zu Jovis Tempel gehn
die gödter hieruber Rahdts fragen
und hören was ſie jm weiß ſagen
drum muſſen wir den Tempel zirn
wie ſichs auf die feſt will geburn
unnd ferners auff jr zukunfft[a])ſchauen.

Agrippa ſagt:

Ich bin erſchrockhen hart auf drauen
doch muß wirs alſo laſſen geſchehen
wie es die gödter dhun verſehen
man hördt teglich mehr Pöß als gudt,
berichtsweiß man auch ſagen dhut,
daß ein Veſtaliſche Junckhfrau frey
an jren Ehren geſchmehet ſey;
darumb ſo wil uns auch geburn
das wir wider ſie Exequirn
daher haben wir Zwey Trauerfeſt.
unſer Ambt und Pflicht uns nicht zuleſt
das wir feuren jn beeden ſtuckhen.

Latinus ſagt:

So dhut jn dem Tempel ſchickhen,
als dann wir ſovil Raumbs erblickhen
wöllen wir nach der Nunnen ſchickhen.
Kan ſie jr Reinigkeit nicht Purgirn
ſo muß ſie leib und leben verlirn,
wie ſie jn jhrer Regel haben,
ſie ohn gnad lebendig begraben.

Sie Richten beede denn Tempel zu, mit Tebichen, Aldarn, Prünnenten liechten, Setzen vil bilter uf die Aldar unnd Richten ein ſeile uf mit einem Jupiter. Darnach ſagt Aprippa:

Der Tempel iſt Zugericht ſchon.
Kom nun jtzt gleich deß Königs ſohn
unnd wolt unſer gödter Rahdts fragen,
die wurden jm all dieng bald ſagen.

Ir beeder ſolt das Reich ſonſt ſein,
So wils Amulius allein,
Und wie man mir gab zuverſtehn,
Will er in Jovis Tempel gehn,
Die Götter hierüber raths fragn
Und hören, was ſie im Weißſagn.
Drumb müſſen wir den Tempel zirn,
Wie ſichs auff die Feſt will gebürn,
Und ferrners auff jr zukunfft ſchauen.

Agrippa ſagt:

Ich bin erſchrocken hart auff trauen
Doch muß wir alſo laſſen gſchehen,
Wie es die Götter thun fürſehen.
Man hört täglich mehr böß als gut,
Berichts weiß man auch ſagen thut,
Daß ein Veſtaliſch Jungfrau frey
An jren Ehrn geſchwechet ſey.
Darumb ſo wil uns auch gebürn
Daß wir wider ſie Exequirn.
Daher haben wir zwey traurfeſt.
Unſer Ampt, pflicht uns nit zuleſt,
Das wir feüren in beeden ſtücken.

Latinus ſagt:

So thut in den Tempel zuſchicken!
Als dann wir ſo vil raumbs erblickn,
Wöllen wir nach der Nunnen ſchickn.
Kan ſie jr Reinigkeit nit purgirn,
So muß ſie Leib und Lebn verlirn
Wie ſie in jrer Regel habn,
Sie ohne Gnad lebendig begrabn.

Sie richten beede den Tempel zu mit Tebichten, Altarn, brinnenden Liechten, ſetzen vil Bilter auff den Altar und richten ein Seulen auff mit einen Jupiter. Darnach ſagt Agrippa:

Der Tempel iſt zugericht ſchon.
Komm nun jtzt gleich deß Königs Sohn,
Und wolt unſer Götter rathts fragn,
Die würden jm all ding balt ſagn.

---

[a]) Zukunft = Ankunft.

Hierauf tritt Amulius mit dem Kanzler Silvius ein, und es folgt die Orakelszene. Zum Schluß sagt der Priester Agrippa:

Nun loben wir dein Mayestadt,
die uns gnedig erhöret hadt,
du höchster godt in deinen dron,
dich wöll wir Niemmer verlohn.

Sie stehen auff, neigen sich gantz demüdtig, unnd gehen ab[a]).

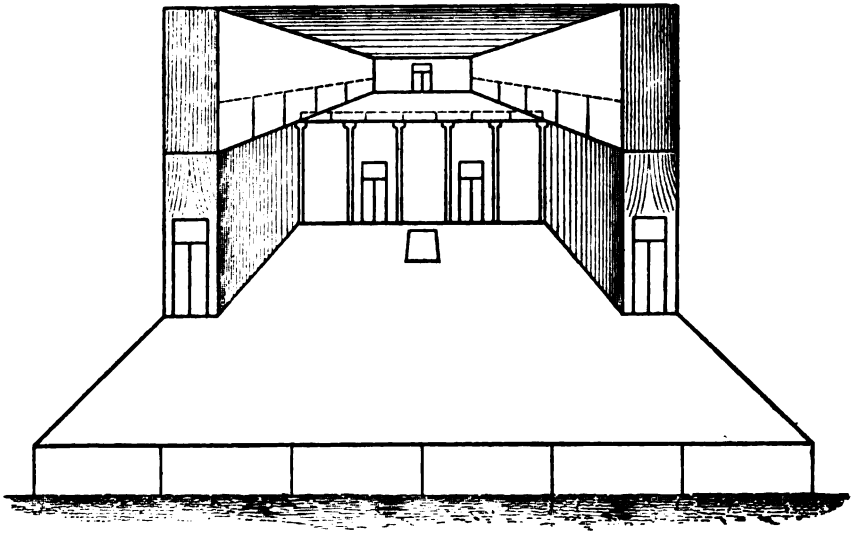
NB. Wan mans kan haben, mag man jm abgang uf der Prückhen in einer ordnung Rumb gehn unnd also singen, biß zum abgang.

Nun loben wir dein Mayestat,
Die uns gnedig erhöret hat.
Du höchster Gott in deinen Thron
Dich wöll wir nimmermehr verlohn.

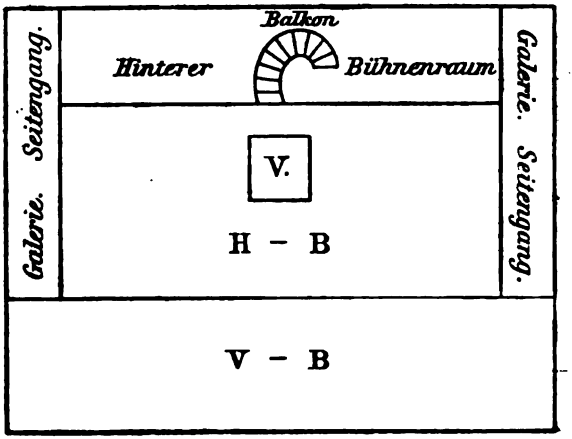
Sie stehn auff, neigen sich gantz demütig und gehn ab. Wenn mans kan haben, mag man im abgang auff der Brucken in einer ordnung rumb gehn und also singen biß zum abgang.

---

[a]) Am Rande steht in der Handschrift: „Da sol man ein lobgesang singen."



Ansicht der Bühne der Englischen Komödianten



Grundriß der Bühne der Englischen Komödianten

Pierersche Hofbuchdruckerei Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Probefahrten

Erſtlingsarbeiten aus dem Deutſchen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köſter

Achter Band

Die Quellen zu Hauffs „Lichtenſtein“

Von

Max Dreſcher

R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1905

1630

Dem Andenken meines
teuren Vaters

Inhalt.

Seite

Einleitung: Der historische Roman an der Wende des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnisse zu den politisch-literargeschichtlichen Zuständen der Zeit 1

I. Die historischen Grundlagen des „Lichtenstein".

A. Die wirklich geschichtlichen Ereignisse des Romans.
- a) Wahl des Stoffes 8
- b) Verhältnis der Quellen untereinander 9
- c) Verhältnis der Quellen zu Lichtenstein I 13
- d) Verhältnis der Quellen zu Lichtenstein II 16
- e) Verhältnis der Quellen zu Lichtenstein III 19

Zusammenfassung über:
1. die Art der Quellenbenutzung 22
2. die Verteilung des historischen Stoffes 23
3. die Darstellungsform 24

B. Die eingeführten Personen 25
- a) Georg Sturmfeder in seinen Beziehungen zu
  1. Frondsberg 27
  2. Dietrich von Kraft 28
  3. dem Pfeifer von Hardt 29
- b) Herzog Ulrich in seinem Verhältnisse zu
  1. Volland 33
  2. Lichtenstein 34

Zusammenfassung: die Bedeutung Georgs und Ulrichs für den Aufbau des Romans 35

C. Die sagengeschichtlichen Stoffe, die sich knüpfen an:
- a) die Burg Lichtenstein 37
- b) die Nebelhöhle 38
- c) die Könger Brücke 40

Zusammenfassung: die Stellung des Lichtenstein im Romane . 41

Seite

D. Das kulturgeschichtliche Detail, das sich gruppiert um:
a) Ulmer Lokalitäten 42
b) den Abendtanz 44
c) das Leben der Landsknechte 45
d) das Leben der Bürger 46
e) das Leben der Bauern 47
Zusammenfassung: die Stellung der kulturgeschichtlichen Motive zu: 1. den geschichtlichen Stoffen 48
2. den erfundenen Stoffen 49

II. Die literargeschichtlichen Vorbilder.

A. Auswahl des zum Vergleiche heranzuziehenden Materials.
Es kommen in Betracht:
a) auf deutscher Seite:
1. Cramer 51
2. Spieß 52
3. Vulpius 52
4. Hildebrand 52
5. Fouqué 52
6. Van der Velde 53
b) Walter Scott. In bezug auf ihn sind folgende Fragen zu beantworten:
1. Welche seiner historischen Romane hat Hauff gekannt? . . . 54
2. In welcher Form hat Hauff sie gelesen? 55
3. Welche Übersetzungen hat er benutzt? 57
4. In welchem Verhältnisse stehen die Übersetzungen untereinander? 59
B. Tendenz der Vorlagen, die sich kennzeichnet als
a) romantisch im Sinne von abenteuerlich:
1. Die Vorlagen 61
2. Hauffs Stellung dazu 65
b) historisch:
1. Die Vorlagen 66
2. Hauffs Verhältnis zu ihnen 71
c) national:
1. Die Vorlagen 72
2. Hauff 74
d) volkstümlich:
1. Die Vorlagen 75
2. Hauff 76
C. Technik.
a) Komposition.
1. Einleitungen 77
2. Umfang und Einteilung der Romane 79
3. Verhältnis der Bände zum Ganzen 80
4. Aufbau 81
5. Das Motto 88

Seite

6. Die Kapitel 89
7. Deren Verbindung 90

b) Darstellung:

I. der Handlung:

1. des geschichtlichen Stoffes 94
2. des kulturgeschichtlichen Stoffes 96
3. des beschreibenden Stoffes 98

II. der Personen nach

1. Einführung 100
2. Charakteristik, die erreicht werden kann:

α) direkt 104

β) indirekt und zwar durch:

αα) die Handlung 106

ββ) den Dialog 111

γγ) Angaben über die Redeweise 115

D. Motive

a) charakterisierender und stimmunggebender Art, die poetischen Einlagen.

1. Zitate.

α) Sprichwörter 119

β) Ältere deutsche Dichtungen 120

2. Selbstverfaßte

α) Umdichtungen 125

β) Frei erfundene 132

b) Rein stofflicher Natur, nämlich:

1. der Liebe 134
2. der Reise 137
3. des Überfalles 139
4. des Gefängnisses 140
5. des Traumes 142
6. des Kleidertausches 143
7. des deus ex machina 144

Schluß 146

Einleitung.

Wie jede Erscheinung auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft nur in ihrem Zusammenhange mit den korrespondierenden Zeitverhältnissen recht beurteilt und gewürdigt werden kann, so bedarf es zum Verständnisse der historischen Romandichtung an der Wende des 18. Jahrhunderts umsomehr einiger allgemein orientierender Angaben über die damaligen politisch-literargeschichtlichen Zustände, als gerade diese Art schriftstellerischer Betätigung in der bezeichneten Periode eine außerordentlich ungleichmäßige Kritik erfahren hat.

Ganz unglaublich traurig sah es in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts um unser deutsches Vaterland aus. Uns mutet es heute gar seltsam an, wenn wir hören, daß ein Lessing den Patriotismus „höchstens für eine heroische Schwachheit", ein Wieland noch 1793 für „eine Modetugend" erklärte, daß ein Herder den Nationalstolzen neben dem Geburts- und Adelsstolzen für den größten Narren hielt. Die Deutschen waren eben noch keine Nation, und als nur zu richtig erwies sich der oft zitierte Ausspruch Hegels: „Deutschland ist der gesetzte Widerspruch, daß ein Staat sein soll und nicht ist." Das lehrt vor allem auch der Stand der Geschichtschreibung jener Zeit, die mit der Entwicklungsperiode des historischen Romans, welche wir hier zu überblicken haben, natürlich aufs engste zusammenhängt. Sie beschränkt sich anfangs in der Hauptsache auf die Bildung von Sammelwerken, auf einfache Vergleichung der Quellen und in den ausgeführteren Partien, mit nur geringen Ausnahmen, auf griechische und römische Verhältnisse. Ein politisch

ſelbſtändiges Urteil freierer Art klingt infolge der herrſchenden ſtaatlichen Willkür nur andeutungsweiſe durch und dann meiſt unter franzöſiſchem Einfluſſe ſtehend; eine eingehende, nach inneren Gründen fragende Darſtellung einzelner deutſcher Epochen fehlt ganz. Demgemäß bietet auch ein Blick auf die hiſtoriſchen Romane jener Zeit nur wenig Erfreuliches. Die meiſten derſelben haben eine ausgeſprochen politiſch-moraliſierende Tendenz, die trotz allen Aufputzes der Helden- und Staatsaktionen mit ritterlichen Abenteuern und Schlachten ſich nur zu aufdringlich geltend macht, mag ſie nun — wie in Hallers „Alfred“ — der gemäßigten Monarchie, oder — wie im „Fabius Cato“ — der Ariſtokratie das Wort reden. Auch Meißner brachte trotz, oder vielleicht gerade infolge der großen Zahl ſeiner hierher einſchlägigen Werke, deren bekannteſtes ſein „Alcibiades“ blieb, die Gattung auf keine höhere Stufe. Auch er wählte ja — ebenſo wie Feßler im „Marc-Aurel“, „Ariſtides“ und „Themiſtocles“ — faſt ausſchließlich antike Stoffe in Übereinſtimmung mit der vorhin erwähnten Eigenart deutſcher Geſchichtſchreibung in jener Zeit. Eine ähnlich lehrhafte Manier verfolgte im weſentlichen auch Schlenkert, nur mit dem Unterſchiede, daß er — der inzwiſchen mehr und mehr geſteigerten Vorliebe für das Mittelalter entſprechend — dieſem die Geſtalten zu ſeinen hiſtoriſch-romantiſchen Gemälden entnahm. Wie völlig ihn dabei die Abſicht leitete, das rein geſchichtliche Moment in den Vordergrund zu ſtellen, zeigt beiſpielsweiſe die Einteilung ſeines „Rudolf von Habsburg“, den er folgendermaßen disponierte:

Erſter Teil: Rudolfs Jugendgeſchichte.
1. Zeitraum: Jahr 1235, 2. Zeitraum: 1236, 3. Zeitraum: 1237—40.
Zweiter Teil: Rudolf als Graf von Habsburg und Landgraf im Elſaß.
4. Zeitraum: 1241—45, 5. Zeitraum: 1246—61, 6. Zeitraum: 1261—67.

Nach dem gleichen Geſichtspunkte iſt der dritte und vierte Teil geordnet, und da jeder der vier Bände über 300 Seiten umfaßt — auch die angeführten Werke der früher genannten Autoren zeichnen ſich durch ſolche Langatmigkeit aus —, ſo iſt es erklärlich, daß dieſe Art hiſtoriſcher Romane nicht dauerndes Eigentum unſeres Volkes wurde.

Den Gegenſatz zu ihr bildet eine zweite Gruppe, die, zeitlich teilweiſe mit ihr parallel gehend, auf weſentlich anderer Grundlage ruht und unter dem Namen der Ritterromane zuſammengefaßt werden ſoll. Auch ſie ſteht in enger Verbindung mit den politiſchen

und den übrigen literarischen Strömungen jener Periode. Lange schon vor dem Ausbruche der französischen Revolution machten sich deren Vorboten auch in Deutschland geltend, und als poetischer Niederschlag der Opposition und Unzufriedenheit ist Goethes „Götz von Berlichingen" für die nächsten Jahre, ja Jahrzehnte von einem Einflusse auf die zeitgenössische literarische Produktion geworden, der durchaus nicht im Sinne des Dichters lag, vielmehr bald lebhaft von ihm bedauert wurde. Schloß sich doch an den „Götz" ein Heer von Nachahmern an, das zunächst historische Dramen dichtete, später auch historische Romane verfaßte, und die Mehrzahl der in diesem Zusammenhange entstandenen Prosawerke mündet ein in die Kategorie der Ritterromane. Merkwürdigerweise fanden diese im Volke eine so ungemein günstige Aufnahme, daß sie bald dessen Alltagskost bildeten, und nur dadurch wiederum wird die Flut der immer neu auftauchenden Machwerke verständlich. Wie aber ist die Vorliebe jener Zeit gerade für ritterliche Stoffe zu erklären? Zunächst hatten schon vor dem Erscheinen des „Götz" namentlich französische Einwirkungen den Sinn dafür auch in Deutschland wachgerufen. Der Einfluß der „Bibliothèque universelle des romans" und der davon verbreiteten Übersetzungen wurde sodann durch die im Anschlusse hieran von Reichard in Gotha veranstaltete „Bibliothek der Romane"[a] verstärkt. Indem sich nun diese beiden an eine ältere Tradition anknüpfenden Strömungen — die französische und die deutsche — mit der Tendenz des neuen Ritterdramas verbanden, erfuhr das Element des Ritterromans eine energische Kräftigung. Fördernd trat weiterhin jene Steigerung des nationalen Geistes hinzu, die sich in Wechselwirkung mit einer Anzahl patriotischer Zeitschriften[b] im letzten Viertel des Jahrhunderts vollzog. Im

---

[a] 1785 schreibt ein Rezensent der Allg. deutschen Bibliothek: „Herr Bibliothekar Reichard in Gotha hat, wo wir nicht irren, durch die Bibliothek der Romane den Geschmack an Ritterromanen wieder aufgeweckt, und itzt bedarf es nur einen Wink oder ein halblautes Wort in Beziehung einer Spekulation auf Modelektüre, so sind schon 100 Hände geschäftig, das ruhende Brachfeld urbar zu machen, um reiche Früchte davon zu sammeln."

[b] Schon 1777 brachte der „Teutsche Merkur" „Einige Nachrichten von dem Ritterwesen der mittleren Zeiten" (2. Vierteljahr, S. 29), 1778 eine „Klage über den Mangel des epischen Geistes in unserem lieben Vaterlande" (1. Vierteljahr, S. 48—57), in welcher sich der Satz findet: „Teutsch, teutsch, teutsch müssen unsere Produkte sein," 1788 eine Vorlesung „Über den Wert und Nutzen der Geschichte des Mittelalters" (4. Vierteljahr, S. 8—32), 1794 einen „Versuch über

Sinne eines Justus Möser suchte man vaterländischen Sinn und nationales Denken zu fördern, und so wird es erklärlich, wie der Sturm und Drang allenthalben einen so lauten Nachhall finden konnte. Man fing an, sich seiner Menschenwürde bewußt zu werden, man identifizierte sich mit den unterdrückten Helden der Romane, nahm an ihrem Schicksale persönlichen Anteil und sah endlich in der Errettung der Geplagten und Verfolgten eine Lösung der mißlichen Zustände, unter denen man selbst lebte. Als letzter Faktor für die überaus günstige Aufnahme der Ritterromane ist endlich die Tatsache beachtenswert, daß eine ganze Reihe von Jahren das Wertherfieber geradezu verheerend gewütet hatte. Man begrüßte die neue Gattung jetzt als befreiendes Medium, das freilich an die Stelle des einen Übels ein anderes nicht minder großes setzte; denn nach den ersten verheißungsvollen Versuchen eines Leonhard Wächter geriet der Ritterroman in den Händen elender Skribenten völlig in Verfall, und die Kritik ist bald einstimmig in den vernichtendsten Urteilen. Trotz alledem bleibt er über zwei Jahrzehnte ein wichtiger Bestandteil der Modelektüre unseres Volkes, und noch viele Jahre nach der Blütezeit der Romantik durften Fouqué's Ritterromane, die allerdings unter wesentlich anderem Gesichtspunkte zu betrachten sind, auf ein dankbares Publikum rechnen.

Neben den beiden bisher bezeichneten großen Gruppen historischer Romane, deren erste eine rein geschichtlich doktrinäre Richtung vertrat, während es der zweiten nur auf die Unterhaltung der Leser ankam, läßt sich — zeitlich nur wenig von ihnen verschieden — eine dritte herausheben, die zwischen jenen die Mitte hält, sofern sie geeignete geschichtliche Stoffe, allerdings in ziemlich freier, mit Erdichtungen reich durchsetzter Weise, in die Form unterhaltender Erzählungen bringt. Unter ihren Vertretern ragt Benedicte Naubert durch ein bei weitem noch nicht genügend gewürdigtes Talent hervor. Wenn eine objektive Kritik auch nicht soweit gehen wird, wie die „Allg. deutsche Bibliothek", Bd. 104, 409[a], so müssen

---

die historische Kunst" (1. Bd., S. 261—269), 1796 „Gesichtspunkte für die Schriftsteller unseres Zeitalters", worin die Forderung aufgestellt wird, „daß der edle, humane und patriotische Schriftsteller sein Zeitalter studieren und aus diesem Studium der Gesichtspunkte für seine Tätigkeit schöpfen müsse" (1. Bd., S. 34—74). Ähnliche Themen schlug das „Deutsche Museum", das „Patriotische Archiv" (I. 409, VII. 471—474, IX. 533, XII. 377) und das „Journal der Wahrheit" an.

[a] Der Verfasser des Montbarry (B. Naubert schrieb anonym) hat uns fast unter allen seinen Mitbewerbern um den Beifall des Publikums in dieser

ihre Leistungen trotz der großen Anzahl ihrer Werke und trotz der mannigfachen Verstöße gegen die historische Treue doch auf Grund der zweifellos fortgeschrittneren Technik über die zeitgenössische Produktion der achtziger Jahre gestellt werden. Obwohl sich die historischen Romane dieser dritten Gruppe in ihrer Gesamtheit — auch die der Caroline von Pichler und J. K. A. Hildebrands — entschieden über die beiden vorherskizzierten erheben, haben sie doch nie die Bedeutung erlangt, wie etwa die Ritterromane, und heute kennt man jene Verfasser, so zahlreicher Leser sie sich im Anfange des 19. Jahrhunderts rühmen durften, kaum noch dem Namen nach.

Eine wirkliche Epoche in der Entwicklung unseres deutschen historischen Romans dagegen, die bis auf unsere Zeit von Einfluß geblieben ist, bedeutet das Auftreten Walter Scotts. Ihn hat man mit einem gewissen Rechte als den Vater dieser Gattung bezeichnet; denn wenn es auch schon vor ihm deutsche historische Romane gab, so tritt doch hier zum ersten Male eine völlig veränderte, wirklich lebensvolle Behandlungsart auf; und wenn Scotts Schöpfungen nach der Blütezeit des englischen Romans, die an die Namen Richardson, Fielding, Smollet und Goldsmith als Sterne erster Größe geknüpft ist, zunächst in England einen so beispiellosen Beifall fanden, so liegt darin schon ein Beweis für ihren höheren Wert gegenüber etwa Crokers Erzählungen aus der englischen Geschichte, Miß Edgeworths Geschichten oder Miß Porters „Scottish Chiefs", die längst der Vergessenheit anheimgefallen sind. Welchen Anklang die Übersetzungen der Scottschen Romane — 1815 erschienen die ersten — speziell in Deutschland fanden, zeigt deutlich die Art, wie sich die buchhändlerische Konkurrenz[a] ihrer bemächtigte, sowie die stattliche Zahl von Nachahmern.

Gattung von Schriften (das bezieht sich auf die historischen Romane) immer am meisten Genüge geleistet. In mehreren seiner Romane, als dem Hermann von Unna, Thekla von Thurn u. a., bleibt er der Wahrheit fast immer treu, und wo dies nicht stattfindet, ist seine Fiktion so mit Wahrheit verflochten und oft so schön, daß man zuweilen gern die wahre Geschichte dafür hingeben möchte. Die genaue Bekanntschaft ihres Verfassers mit der Geschichte des Mittelalters und der darauffolgenden Zeiten, der Sitten und Charaktere der damals lebenden Menschen, ihrer religiösen Ideen setzt ihn in den Stand, uns gleichsam zu Zuschauern alles dessen zu machen, was er erzählt.

[a] 1825 schon hatten Gebr. Schumann (Zwickau) im Intelligenzblatte eine Taschenausgabe sämtlicher Werke W. Scotts angekündigt, die in 79 Bänden

Schon 1817 erſchien „Aurora, Gräfin von Königsmark", ein hiſtoriſcher Roman von Wilh. v. Gersdorf; ſpäter trat dann Fröhlich auf mit ſeinem „Rächer, oder die Zerſtörung von Sachſenburg", Spindler mit „Blümlein Wunderhold, oder Abentheuer bey dem großen Freyſchießen zu Straßburg 1576", Sophie May mit dem „Edlen Haus der Sture". Sie alle nennen ihre Werke romantiſch-geſchichtliche Darſtellungen oder hiſtoriſch-romantiſche Gemälde, finden auch — ebenſo wie van der Velde und der Verfaſſer des „Wallad-mone" — vorübergehend gute Aufnahme und Anerkennung; wirkliche Popularität haben ſie jedoch nie erlangt. So allein iſt es begreiflich, wie man noch 1824 von einer Armut an deutſchen Original-romanen, noch 1826 von einem Notſchrei der Kritik nach einem deutſchen Walter Scott ſprechen konnte. Dieſen glaubte man gekommen in Wilhelm Hauff, der durch ſeinen „Lichtenſtein" ſchon damals die Aufmerkſamkeit weiterer Kreiſe auf ſich zog, der — die rege Anteilnahme an der Feier ſeines 100. Geburtstages am 2. November des Jahres 1902 und an der Aufführung des Volksfeſtſpiels „Lichtenſtein"[a] am Fuße des gleichnamigen Felſens hat es bewieſen — auch heute noch eine Stätte im Herzen des deutſchen Volkes hat.

Der „Lichtenſtein", eine „romantiſche Sage aus der württembergiſchen Geſchichte", erſchien 1826 in drei Bänden bei Gebrüder Frankh in Stuttgart. Von dieſem Separatdrucke wurde eine ganze Reihe von Neuauflagen hergeſtellt, 1831 eine Überſetzung ins

---

(8 Groſchen für den gehefteten, 9 für den gebundenen) 20 Romane enthalten ſollte. Im Anſchluſſe hieran gaben die Verleger bekannt, daß infolge der kürzlich von anderer Seite angeprieſenen zwei neuen Taſchenausgaben, „die übrigens völlig unnötig ſind, da die Scottſchen Romane faſt alle vier- bis ſechsmal auf deutſchen Boden verpflanzt wurden," ſie ſich veranlaßt ſähen, eine ganz wohlfeile Ausgabe erſcheinen zu laſſen, 200—300 Seiten auf das ſchönſte Velinpapier gedruckt für je 4 Groſchen. Im Intelligenzblatt Nr. 5 für 1826 ſtellen ſie die Möglichkeit einer noch billigeren Ausgabe, wie ſie jetzt ſchon von drei Seiten (Gebr. Frankh, Stuttgart, Gerhard, Danzig, und die Henningsſche Buchhandlung in Gotha) geplant ſei, in Zweifel. Darauf antworteten Gebr. Frankh in Nr. 2 des Intelligenzblattes für 1827, daß von 30000 Exemplaren ihrer Taſchenausgabe (jedes Bändchen, etwa 130 Seiten, broſchiert 9 Kreuzer) nur noch wenige vorrätig ſeien, „ein erfreulicher Beweis für die Fortſchritte des Volkes in der Kultur und geiſtigen Bildung."

[a] Dr. Hans Hofmann, Wilhelm Hauff. Frankfurt a. M., Dieſterweg. 1902.

Däniſche, 1833 und 1858 je eine franzöſiſche, 1846 und 1859(?)[a] je eine engliſche. Außerdem iſt der Roman natürlich in der Sammlung Hauffſcher Schriften verbreitet, die — 1830—1831, 1837 und 1840 als Ausgabe letzter Hand in fünf Bänden durch Guſtav Schwab beſorgt — ſeit dieſer Zeit bis 1882 nicht weniger als 18 Neuauflagen bei Brodhag, ſpäter Rieger in Stuttgart erlebte, abgeſehen von zahlloſen Ausgaben anderer Firmen, deren Angabe mehrere Seiten beanſpruchen würde, und einigen Prachtausgaben.

Dieſe Stellung des „Lichtenſtein“ läßt auf einiges Intereſſe für eine ſpeziellere Unterſuchung hoffen. Wenn nun im folgenden gerade die hiſtoriſchen Grundlagen an den Anfang der Betrachtung geſtellt ſind, ſo geſchieht das deshalb, weil dieſer Weg bis zu einem gewiſſen Grade eine Analyſe des Ganzen ermöglicht und damit zugleich ein vorläufiges Urteil über die Erzählertechnik Hauffs, das dann in einem zweiten Hauptteile durch eine Gegenüberſtellung mit Walter Scott und den im Überblicke der Einleitung gruppierten Vertretern des deutſchen hiſtoriſchen Romans vervollſtändigt und ausgebaut werden ſoll.

---

[a] Hans Hofmann, S. 269.

I. Die historischen Grundlagen des „Lichtenstein".

A. Die wirklich geschichtlichen Ereignisse des Romans.

Um eine erschöpfende Darstellung der historischen Grundlagen geben zu können, wird sich an eine Behandlung der geschichtlichen Ereignisse im „Lichtenstein" am besten sogleich ein Überblick über die Personen desselben reihen. Diesem soll sodann der sagengeschichtliche Stoff gegenübergestellt und daran eine Untersuchung über das kulturgeschichtliche Detail und dessen Verwertung angeschlossen werden.

Im Mittelpunkte der geschichtlichen Ereignisse steht Herzog Ulrich von Württemberg. Der Gedanke, gerade diesen Fürsten zum Helden eines historischen Romans zu wählen, konnte verschieden beurteilt werden, dessen war sich Hauff vollkommen bewußt, wie seine Einleitung[a] deutlich zeigt. Zunächst bot er damit einen ausgesprochen nationalen Stoff, der seinem Werke ein patriotisches Gepräge verlieh und im Hinblicke auf das gesteigerte vaterländische Bewußtsein der Württemberger in jener Zeit Gewähr für eine gute Aufnahme gab[b]. Liebe und Begeisterung für König

---

[a] 156. Band der deutschen National-Literatur, herausgegeben und erläutert von Dr. Felix Bobertag, wonach auch im folgenden zitiert wird.

[b] Das Motiv des Verfassungsstreites, den Bobertag in seiner Einleitung (XX, XXI) ausführlich darlegt, möchte ich nicht in dieser Weise in den Vorder-

und Vaterland ſollte der Roman erwecken, durchaus ſchwäbiſch ſollte er ſein, das geht ſchon daraus hervor, daß Hauff als Motti zu den einzelnen Kapiteln mit ganz verſchwindenden Ausnahmen[a] nur Ausſprüche württembergiſcher Dichter wählte[b]. Dieſen offenbar günſtigen Bedingungen gegenüber, unter denen unſer Autor an ſein Werk herantrat, bot eine Behandlung des Herzogs Ulrich auch gewiſſe Schwierigkeiten. Gehörte er doch zu denjenigen Fürſten Württembergs, die beim Volke nicht in beſonders hohem Anſehen ſtanden, und Hauff übertreibt tatſächlich nicht, wenn er in ſeiner Einleitung (4, 16) behauptet, daß ſich manches Auge daran gewöhnt habe, bei einer Muſterung der Herrſcherreihe „mit ſcheuem Blicke vom älteren Eberhard auf Chriſtoph (Ulrichs Sohn) überzuſpringen". Daher kam es denn auch, daß die Quellen in bezug auf Ulrich zu Hauffs Zeiten nur ſpärlich floſſen. Die meiſten Hiſtoriker zogen es vor, flüchtig über Ulrichs Regierung hinwegzugehen mit möglichſt knapper Andeutung der allerwichtigſten Ereigniſſe, ſo daß noch L. Fr. Heyd, der 1841 die erſte Monographie dieſes Fürſten veröffentlichte, in ſeiner Vorrede betonen mußte:

> Die württembergiſche Geſchichte hat zwar zwei ausgezeichnete Darſtellungen der beiden Herzöge Eberhard d. Ä. und Chriſtoph; aber der zwiſchen ihnen liegende Zeitraum entbehrt noch der ſpezielleren Bearbeitung.

Die Frage nun, welche Quellen für Hauff beſonders wichtig waren, beantwortet er uns ſelbſt, indem er — dem Gebrauche früherer Zeiten entſprechend, zum Teil auch aus anderen, ſpäter darzulegenden Gründen — ſeinen Ausführungen zahlreiche Anmerkungen hinzufügt. Es ſind — ihrem öfteren, beziehungsweiſe ſeltneren Vorkommen nach geordnet — in der im „Lichtenſtein" gegebenen Form:

1. Sattler, Geſchichte der Herzoge von Württemberg II, zitiert bei Hauff S. 6. 13. 42. 43. 75. 76. 105. 115. 127. 140. 141. 189. 232. 233. 243. 308. 309.
2. Pedius Thetinger, Comment. de rebus würtemb. ſub Ulrico. H. S. 6. 75. 76. 140. 141. 202. 309. 316.

---

grund gerückt ſehen, obwohl er als anregendes Moment natürlich mit in Frage kommt.

[a] Walther v. d. Vogelweide I, IV. „Altes Sprichwort" II, IX. „Altes Volkslied" III, VI.

[b] Dabei wird Uhland und Schiller je neunmal, Schwab ſiebenmal, Conz dreimal, Wieland zweimal, F. Haug, Grüneiſen und Schubart je einmal zitiert.

3. Pfaff, Geſchichte Württembergs. H. S. 6. 19. 105. 125. 244.
4. Friedrich Strumphart, Chronik der gewaltigen Verjagung Herzog Ulrichs 1534. H. S. 115. 140. 141. 143. 221.
5. Lebensbeſchreibung Herrn Götzens v. Berlichingen. H. S. 13. 29. 139.
6. Geſchichte der Herren von Frondsberg. H. S. 115. 233.
7. Schradius, Scriptores rerum germ. Tom. II. H. S. 6. 13. 77.
8. Cruſius. H. S. 141. 185.
9. Chriſt. Tubingii, Chron. Blab. ad annum 1516. H. S. 6.
10. Spener, Hiſt. Germ. univerſal. H. S. 115.
11. Aretin, Beiträge zur Geſch. und Literatur. H. S. 142.
12. Joh. Betzii, Hiſt. Ulrici Ducis Württ. H. S. 316.

Schon dieſe Aufſtellung lehrt, daß in erſter Linie Sattler, Pfaff, Thetinger und Stumphart heranzuziehen ſein werden. Iſt auch die Qualität dieſer Quellen für uns kein beſonders bedeutſames Moment, ſo können doch einige Bemerkungen über ihre größere oder geringere Objektivität und ihr gegenſeitiges Abhängigkeitsverhältnis nicht völlig umgangen werden. Einmal wird dadurch die Geſchichtsauffaſſung Hauffs in das rechte Licht gerückt, zum andern mancher ihm in bezug darauf gemachte Vorwurf entkräftet.

Sattlers „Geſchichte des Herzogtums Württemberg unter der Regierung der Herzogen" wird von Hauff nach der Ausgabe von 1769—1770 Ulm bey Aug. Leb. Stettin angeführt. Ihr Verfaſſer war „Herzoglich Württembergiſcher Geheimder Archivarius" und durch dieſe Stellung zur Herausgabe einer württembergiſchen Geſchichte wohl geeignet, auch ſonſt als Gelehrter von geſunder, praktiſcher Urteilskraft, die ſich mit genauer Kenntnis der Quellenſchriften paarte, dazu befähigt. Wenn er z. B. in ſeiner Vorrede zum erſten Bande über die Methode ſpricht, die er bei der Behandlung Ulrichs anwenden, wie er weder in den Fehler elender Schmeichler und verächtlicher Lobredner, noch in die Sucht „kühner und verwegener Verleumder" fallen will, ſo ſind das Grundſätze, die eine wirkliche hiſtoriſche Glaubwürdigkeit erhoffen laſſen. Leider aber hielt ſein Werk nicht, was es verſprach, und daran waren in der Hauptſache die Rückſichten ſchuld, die er nach oben zu nehmen hatte[a]. Von

[a] Die ſchwäbiſchen Geſchichtsforſcher und Geſchichtſchreiber v. Dr. Klüpfel, Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeſchichte, Jahrgang 10. 1887. Stuttgart 1888.

seinen Vorgesetzten wurden die Fortschritte seiner Arbeiten sorgfältig überwacht, und jeder neue Band mußte vor dem Drucke „die Censur eines geheimen Rates überstehen". Trotzdem bot Sattlers Geschichte unter allen damals erschienenen Werken das umfassendste urkundliche Material, und Hauff war deshalb jedenfalls der festen Überzeugung, daß er eine zuverlässigere Grundlage für seinen Stoff nicht finden könne.

Unter den im zweiten Bande von Sattler aufgenommenen „Beylagen", die er zumeist handschriftlichen Überlieferungen verdankte, findet sich auch die von Hauff angeführte „Chronica gewaltiger Verjagung Herzog Ulrichs von Wirtemberg, vor etlichen Jahren gemacht, aber erst im 1534. geoffenbart. Autor Friederich Stumphart[a] von Cannstatt, Vogt zu Böblingen". Der für unsern Roman bedeutungsvollste „dritte Artickell" stellt den Feldzug des bündischen Heeres in Württemberg nach der „Tagerayjung" dar und entlehnt seine Ausführungen dem Feldzugsberichte des schwäbischen Bundes. Er bietet also, abgesehen von geringfügigen Einzelheiten, die Stumphart aus patriotischen Gründen änderte, wirklich Authentisches[b].

Ebenso wie die Bekanntschaft mit der „Chronica" verdankt Hauff der Sattlerschen Geschichte den Hinweis auf Thetinger, einen Lehrer an der Partikularschule zu Freiburg[c]. Dessen Hauptwerk führt den Titel: „Wirtembergiae libri duo, quibus Illustrissimi Wirtembergorum Principis Huldrichi, Ducis a Theck, Comitis a Monte Pelegard. ꝛc. inclytissimi res militae domique gestae, in eo potentissimum bello, quod illi a Foederatis aetate nostra Suevis illatum fuit, autore Joanne Thetingero, Pedio Tubingio. Friburgi Brisgoiae Paedonomo". Es erschien 1545 und bestand aus zwei Teilen, einem „Wirtembergia" überschriebenen, in Hexametern abgefaßten Heldengedichte, das Ulrichs Taten verherrlicht, und einem

---

[a] Hauff gibt nie die bei Sattler innegehaltene Schreibweise „Stumphart", sondern S. 113 Strumphart, 140. 141. 221 Stumphardt, 143 Stumpharb.

[b] Forschungen zur deutschen Geschichte, 7. Bd. Göttingen 1867. Über die Quellen zur Geschichte des Feldzuges des schwäb. Bundes gegen Herzog Ulrich von Württemberg 1519.

[c] Gesch. der Albert Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. von Dr. Heinr. Schreiber. Freiburg 1857.

Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins. Neue Folge 8. 1893.

Ranke, Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber.

„Commentarius de Wirtembergiae rebus gestis Huldricho principe“ für die, „welche sich um die Verse nicht so sehr kümmern“. In der Vorrede, die von Ehrerbietung vor dem erlauchten Fürsten förmlich trieft, verrät der Verfasser, daß dieses sein Werk die Umarbeitung der früher von ihm bearbeiteten „Bella quattuor“ und das Produkt langandauernden Fleißes sei. In durchaus unkritischer Weise stellt es besonders ausführlich Ulrichs Jugendzeit dar und macht infolge seiner behaglich dahingleitenden, umständlichen Breite eher den Eindruck einer rhetorisch-stilistischen Übung als den einer geschichtlichen Abhandlung. Da es jedoch noch während der Regierung Ulrichs erschienen war, den dargestellten historischen Ereignissen also ziemlich nahe stand, so galt es lange Zeit als eine „der allerbesten Schriften über Wirtenberg“, wie Joh. Moser in seiner „Bibliotheca scriptorum de rebus Suevicis“ (als Anhang zur Bearbeitung der „Annales Suevicis“ gedruckt) sagt. Noch 1813 schreibt Karl Pfaff in den „Quellen der älteren wirt. Geschichte“ (Stuttgart): „Thetingers Werk wird für die frühere Regierungszeit Ulrichs eine sehr gute Quelle genannt“. Für Hauff lagen somit keinerlei Gründe vor, an dem besonderen Werte eines so alten Schriftstellers zu zweifeln. Das Originalwerk hat Hauff nicht vorgelegen — das ergibt seine Seitenangabe — sondern ein Abdruck bei Schardius[a], „Historicum opus in quattuor tomos divisum“. Basel 1574 (später „Scriptores rerum Germanicarum“ betitelt). Diese Ausgabe soll im folgenden als „Schard. A“ bezeichnet werden. 1674 erschien zu Gießen eine zweite Auflage, „Schardius redivivus, sive rerum Germanicarum varia“, die wir „Schard. B“ nennen wollen. In „Schard. A“ findet sich Thetingers Werk S. 875—948, in „Schard. B“ S. 31—80. Nun verweist Hauff zweimal auf

A cf. H. S. 6, zitiert Schard. S. 885,
cf. H. S. 141, zitiert Schard. S. 931.

Dreimal auf

B cf. H. S. 66, zitiert Thet. S. 66.
cf. H. S. 76, zitiert Thet. S. 66.
cf. H. S. 202, zitiert Thet. S. 58.

Die bei Hauff S. 141. 306 und 309 ohne Seitenzahl angeführten Stellen kommen hier nicht in Betracht. Danach könnte es scheinen, als habe Hauff beide Ausgaben benutzt. In Wirk-

[a] Von Hauff immer als Schradius angeführt.

lichkeit hat er nur B gesehen; das erhellt aus folgenden zwei Tatsachen. Die von ihm nach A zitierten Stellen fand er beide bei Sattler II, S. 4 und 17 als Anmerkungen, deren Text und Seitenzahl er herübernahm. Sodann führt Hauff S. 13 Anm. eine Rede des Nicolaus Barbatus[a] in Marburg an als bei Schard. II, S. 385 stehend. Nun findet sich diese in A S. 1284, in B eigentlich S. 285, die betreffende Seite zeigt aber infolge eines Druckfehlers 385, während die vorhergehende 284, die folgende 286 beziffert ist. Das ist Hauff beim Aufschlagen der betreffenden Stelle entgangen, und er zitiert S. 385, ein deutlicher Beweis dafür, daß gerade die Ausgabe von 1674 für ihn maßgebend ist.

Während Stumphart und Thetinger als von Sattler benutzte Originalwerke erscheinen, stützt sich die vierte von Hauff bezeichnete Quelle, die „Geschichte Wirtenbergs" von M. Karl Pfaff, 2. Bd. Reutlingen, Verlag der J. J. Mäckenschen Buchhandlung, wesentlich auf die Sattlerschen Ausführungen. Da sie erst 1820 gedruckt wurde, stellte sie für unseren Dichter ein Werk der neuesten Zeit dar, so daß er in der Tat mit den vier genannten Schriften Quellen der verschiedensten Perioden berücksichtigt zu haben schien.

Bei einer Untersuchung über das Verhältnis Hauffs zu den vier Hauptquellen muß zunächst hervorgehoben werden, daß er sich bezüglich der darzustellenden Ereignisse eine weise Beschränkung auferlegt. Die endlosen Streitigkeiten Ulrichs mit dem Kaiser Maximilian und den württembergischen Ständen, die unerquickliche Fehde mit Ulerich v. Hutten und deren Veranlassung, sein ebensowenig erbauliches Verhältnis zu seiner Gattin Sabina, alles wird in der „Einleitung" durch wenige Sätze angedeutet und so mit einigen kräftigen Strichen gleichsam die Vorgeschichte des Romans gegeben. Etwas ausführlichere Erwähnung erfährt schon die Reutlinger Affäre als unmittelbare Ursache des folgenden Krieges, und zwar schließt sich Hauff dabei fast wörtlich an Pfaff, nur in einzelnen

---

[a] Von dieser Rede des Barbatus gilt das über Thetinger gefällte Urteil, nur noch in höherem Maße. Sie stellt einen Hymnus auf Philipp von Hessen dar, entbehrt aber jedes geschichtlichen Wertes. Von einer Widerlegung der Huttenschen Streitschriften mit triftigen Gründen ist nichts zu spüren. Die überschwängliche, mehr philosophisch-rhetorische Art ist schon aus der von Hauff S. 77 in der Anm. mitgeteilten Probe erkennbar.

Sätzen an Sattler an. Auf S. 6 finden wir vom zweiten Abschnitte an fast auf jeder Zeile wörtliche Entlehnungen. Man vergleiche:

H. 6. 17.
Man feierte das Leichenfest des Kaisers zu Stuttgart in der Burg, als dem Herzog Kunde kam, daß Reutlingen seinen Waldvogt auf Achalm erschlagen habe.

H. S. 6. 20.
Diese Städtler hatten ihn schon oft empfindlich beleidigt; sie waren ihm verhaßt.

Schnell zum Zorne gereizt, warf er sich aufs Pferd, ließ die Lärmtrommeln tönen durch das Land.

Der Herzog ließ sich von ihnen huldigen.

H. 6. 27.
So schwer es auch sonst hielt, diese Fürsten, Grafen und Städte alle aufzubieten, so weilten sie hier doch nicht; denn Haß ist ein fester Kitt.

Das Bundesheer sammelte sich bei Ulm und drohte mit einem Einfalle.

Pfaff I, 290.
Auch in Stuttgart hielt man dem verstorbenen Kaiser ein Leichenfest, [. .] als die Nachricht kam, die Reutlinger hätten ihm seinen Waldvogt auf Achalm erschlagen.

Pf. I, 290.
Ulrich, dem diese Reichsstädter sehr verhaßt waren, . . .

Sattler II, S. 3.
Vom Zorne entbrannt . . er setzte sich aufs Pferd und befahl sogleich, in etlichen Aemtern seines Landes Lermen zu schlagen.

Pf. I, 291.
Der Herzog ließ sich sogleich von ihnen huldigen.

Pf. I, 292.
Wußte er doch aus früheren Zeiten, wie schwer es hielt, alle Glieder desselben zu vereinen, aber er vergaß, daß hier Haß besser wirken werde, als sonst die dringendsten Mahnungen.

Pf. I, 293.
Da sammelte sich das Bundesheer bei Ulm und drohte mit einem Einfalle.

In engem Anschluß an diese orientierenden Darlegungen folgt nun im ersten Kapitel des ersten Teiles sofort die Einführung in medias res. Mitten hinein in das kriegerische Treiben zu Ulm stellt uns der Dichter. Vom Erkerfenster eines Patrizierhauses läßt er uns den Einzug der Bündischen beobachten und macht uns mit deren Führern bekannt. Georg v. Frondsberg, den „obersten Feldhauptmann des bündischen Fußvolks", und Truchseß Waldburg, den „Feldleutnant"[a]

[a] Die von H. hier angezogene Stelle, S. II. 8, gibt Waldburg den Titel „oberster Feldleutnant". H. ändert offenbar absichtlich, um einen Gegensatz zum „obersten Feldhauptmann" zu ermöglichen.

H. 13. 5, auch Franz v. Sickingen[a] und Ulrich v. Hutten[b] lernen wir kennen. Im Lager der Bündischen erfahren wir bald näheres über die kriegerischen Unternehmungen gegen Württemberg, und zwar hält sich Hauff hierbei im wesentlichen an Sattler, da Pfaff keinerlei Einzelheiten darüber bringt. Nur die Bemerkung (H. 19. 20): „18 Grafen und Ritter sagen dem Herzog den Dienst auf", findet sich bei Pfaff I, 278[c]; doch bezieht sie sich dort auf die Verhältnisse des Jahres 1515, die Zeit der literarischen Fehde zwischen Hutten und dem Herzoge. Den Abzug der 14000 Schweizer (H. 42. 19, 75. 20) berichtet S. II, § 6, den Versuch, dem Herzoge die Landstände abtrünnig zu machen (H. 43. 15 ff.), S. II, § 5 fast wörtlich:

H. 43. 15.

Wir ermahnen sie (die Stände), das unleidliche Regiment des Herzogs zu bedenken, demselben keinen Beistand zu thun, sondern dem Bunde zuzuziehen.

S. II, § 5. Schluß.

zu welchem Ende sie verlangten, daß die Landstände des Herzogs angeblich unleydenliche Regierung bedenken u. demselben keinen Beystand thun, sondern vielmehr dem Schw. Bunde zuziehn sollten.

S. II, § 5 enthält ferner die Übermittlung der Feindesbriefe durch „zehen Edle Knaben, welche solche Briefe an ihren Lanzen angebunden hatten" (H. 54. 24 ff.), sowie ein Verzeichnis derjenigen Ritter, die damals „Ulrich absagten". Aus ihm wählt Hauff die Mitglieder des Kriegsrates (H. 79. 20 ff.), und zwar — unter Weglassung mehrerer Namen — in genauer Reihenfolge Sattlers. Auch der von ihm mit vielem Humor gezeichnete Breitenstein (H. 21. 31, 22. 20 ff., 220. 9, 348. 21) war in Sattlers Verzeichnis mitgenannt. Als besonders bezeichnend für die unlauteren Mittel, deren sich die Bündischen dem Herzog Ulrich gegenüber bedienten, erwähnt Hauff 105. 24 ihre Nachstellungen. Er beruft sich hierbei auf Pfaff I, 288, und die darauf bezügliche Anmerkung (H. 105)

---

[a] Hauffs Anm. zu Sickingens Namen: „Er ist in diesem Kriege als österr. Rat bezeichnet", entstammt S. II, S. 9. z. 4. Sie ist für die Gesamtauffassung völlig ohne Belang, wohl aber ein Beweis dafür, daß H. sich durch die Anm. gern auch über Einzelheiten orientiert zeigt.

[b] Über die Widerlegung der Huttenschen Reden durch Barbatus (H. 13, Anm. 2) vergl. Anm. S. 13 der vorliegenden Arbeit.

[c] H. gibt irrtümlich statt Pfaff I, 278 an: Pf. I, 228, zitiert also nicht genau.

ist eine wörtliche Entlehnung; doch bleibt darin — aus später zu erörternden Gründen — der Schlußsatz der Pfaffschen Notiz, „daß auch Ulrichs Feinde gegenseitig wider ihn wegen heimlicher Nachstellungen klagten", unberücksichtigt.

Als Einleitung zum zweiten Teile des „Lichtenstein" (H. 115) benutzt der Dichter den Bericht über die Eroberung des württembergischen Unterlandes in engem Anschlusse an S. II, § 6 und 7[a]. Alle Angaben über örtliche und zeitliche Verhältnisse behält er bei, nur fügt er die von Sattler erst in § 11 des zweiten Bandes erwähnte Einnahme von Möckmühl sofort an die von Göppingen und Teck, obwohl sie erst auf den Anfang Mai 1519 fällt. Der Grund hierfür liegt in der Persönlichkeit Götzens v. Berlichingen. Diese allgemein bekannte und verehrte geschichtliche Gestalt — sicher spielte auch Goethes „Götz" dabei eine ganz besondere Rolle — hatte sein Interesse in hohem Maße erworben; darauf läßt die wiederholte Anführung der „Lebensbeschreibung Götzens, von ihm selbst verfaßt"[b], schließen, und er hielt es darum für unerläßlich, sie in das Bereich seiner Darstellungen aufzunehmen. Das konnte

---

[a] Die in der Anmerkung (H. 115) angeführte Geschichte der (H. schreibt des) Herrn von Frondsberg, 3. Buch (muß 2. heißen) ist ebenso wie Spener, „Hist. Germ. univ." als Quelle ganz ohne Bedeutung, da sie den in Frage kommenden Ereignissen viel weniger Raum widmet als Sattler. Der Hinweis auf diese Werke kann somit wohl nur den Zweck haben, möglichst historisch erscheinen zu wollen. Auf das gleiche Konto ist die S. 127 wiederholte ausdrückliche Festlegung des Verrates von Teck zu setzen.

[b] Hauff zitiert S. 13 Lebensbeschreibung Götzens v. B., Ausgabe von Frank von Steigerwald, Nürnberg 1731, S. 139 Lebensbeschr. Götzens v. B., von ihm selbst erzählt, edit. Pistorius. Der Zusatz „edit. Pistorius" könnte den Anschein erwecken, als handle es sich dabei um eine andere Ausgabe des S. 13 bezeichneten Werkes. Tatsächlich bedeutet es einen Anhang zu Götzens Selbstbiographie über „Historische Nachrichten von dem Ursprung, Art und Beschaffenheit usw. usw. derer in Teutschland ehemals in Schwang gegangenen Fehden und Diffidationen, zusammengetragen von W. F. Pistorius." Auf dem Titelblatte ist sowohl Verono Franck von Steigerwald als auch Wilh. Friedrich Pistorius rot gedruckt, die Bedeutung der Namen aber trotz der zwischen ihnen stehenden Erklärung von Hauff nicht berücksichtigt worden. Die Worte Frondsbergs: „Du wollteſt zeitlich zu einer Nesſel werden" (H. 29, Anm.) stehen bei Götz nicht S. 83, wie es die Mehrzahl der Lichtenstein-Ausgaben (auch die von Bobertag) abdruckt, sondern S. 88. Im Originale steht nach einer Mitteilung des Fräulein Emma Hauff, ebenso wie in den von Hoffmann S. 266 gegebenen Materialien die richtige Seitenzahl.

er aber, dem Gesamtplane entsprechend, nicht, wenn er an der historischen Überlieferung festhielt, da sich an späterer Stelle keine Gelegenheit dazu bot. Deshalb reiht er sie, allerdings nicht streng geschichtlich, sicher aber geschickt und unauffällig, schon vor dem Falle Tübingens ein. Dieses Ereignis ist es nämlich, das den geschichtlichen Höhepunkt im zweiten Teile des „Lichtenstein" bietet, das zugleich den Abschluß der politischen Tatsachen in ihm bedeutet. Mit besonderer Ausführlichkeit gedenkt er Tübingens, indem er dessen Belagerung S. 140. 141 verwertet, während er die Erzählung der Übergabe mit Absicht bis zum Schlusse des zweiten Teiles (H. 219 ff.) aufschiebt. Die Einzelheiten der Bestürmung, das Schicksal der benachbarten Ortschaften, der Einsturz des neuen Turmes[a] (H. 140. 81), die Gefahr, in welche Frondsberg[b] geriet (H. 141. 8), sind von Sattler II, § 10, das Auftreten der Stratioten[c] und das Ende ihres Führers Georg Samares[d] von Sattler II, § 9 herübergenommen mit oft ganz deutlichen Anklängen.

H. 140. 19. 20.	S. II, § 10.
alle Ortschaften in der Nachbarschaft sind in großen Schaden; denn die Obstbäume sind alle umgehauen.	Während dieser Belagerung litten die Amtsflecke und benachbarte Ortschafften großen Schaden. Die fruchtbaren Bäume wurden umgehauen.

Für die Übergabe Tübingens freilich enthielt Sattler außer dem Zustandekommen des Waffenstillstandes (H. 219. 88) zu wenig an brauchbaren Momenten, und deshalb geht Hauff hierbei auf Stumpharts Werk zurück, das auch zeitlich wichtige Angaben

---

[a] Hauff gibt (S. 140 Anm.) statt S. II, § 10 irrtümlich § 9 als Quelle an.

[b] Thetinger berichtet darüber nichts, wird aber trotzdem als Beleg angeführt. (H. 141, Anm. 1.)

[c] Crusius soll nach H. 141, Anm. 2 die Stratioten als vorzüglich im Lanzenschwingen bezeichnen. Auch hier liegt ein Irrtum vor; denn Crusius schreibt II. 191 „einige aus der Griechischen Provintz Albanien oder Epiro gekommene Soldaten, so in diesem Kriege dienten, welche schnelle Pferde hatten und selbige zum hin und her rennen wohl gebrauchen konnten."

[d] Die genaueren Angaben über „Georg Samaras aus Coena in Albanien" H. 141, Anm. 3) kann Hauff ebenfalls von Crusius III, 191 haben, wo Coron, eine Stadt in Albanien, als Geburtsort Erwähnung findet. Man vergleiche ferner Hofmann 260, der Coeona als den von Hauff verwendeten Namen bezeichnet, auch den Text des Epitaphium nobilis viri et Capitanei Georgij Samare Stradiotis mitteilt.

für ihn enthielt. Die Darſtellungsweiſe dieſer Quelle war zum Teil ſo anſchaulich, daß einige Partien ohne weiteres Wort für Wort Verwendung finden konnten, wie aus folgendem Paſſus erſichtlich iſt.

H. 221. 10 ff.

Am heiligen Freitag wars. Nachmittags um drei Uhr ritt Georg v. Frondsberg mit etlichen anderen Hauptleuten vor die Stadtpforte an dem Schloß und ſchrie hinauf, ob ſie im Schloſſe bauen. Stadion antwortete: „Nein, denn es wäre wider den Pakt des Stillſtandes, aber ich ſehe, daß ihr im Felde bauet.“ Georg v. Frondsberg rief: „So es geſchehen, ſo iſt es ohne meinen Befehl geſchehen; wer biſt Du?“ Da antwortete der im Schloß: „Ich bin Ludwig von Stadion.“ „Iſt's alſo, wie du ſagſt,“ rief er, „ſo will ich's wenden,“ ritt zu ein paar Schanzkörben und warf ſie um. Dann rief er dem Stadion zu, mit einigen Rittern herabzukommen, um mit einander einen Trunk zu thun.

Stumphart, Sattler II. Beylage No. 21. S. 37.

Hatt ſich begeben, daß Jerg von Fronſperg der knecht haubtmann umb 3 Ur nachmittag (der Freitag iſt ſchon S. 36 angegeben) mit ettlichen andern hauptlütten hinab für die Stadtporten under dem Schloß geritten iſt und hynuff geſchruwen, ob Sie im Schloſſ buwen, hat einer im ſchloſſ geantwurt Nain, denn es wäre wider den packt deß frydens, aber ich ſich wol, daß Ir im veld buwend, antwurt Jerg v. Fronsberg, So es beſchehen, ſo iſt es ſonder mein beuelch geſchehen, Wer biſt du? antwurt der im Schloß Ich bin Ludwig von Stadion, ſpricht J. v. Fr., iſt es alſo, wie du ſagſt, ſo will ich's wenden, hatt darüber 2 kerb, ſo gefült geweſen ſind umbegeſtoſſen [aber darneben vyl ſtehen laſſen][a] und daruff jne den Ludwig von Stadion mit etlichen andern herabgefordert mit einander einen Trunk zu thun.

Der Nachdruck, den Hauff auf den Fall Tübingens legt, erklärt ſich alſo teils aus den günſtigen Quellenverhältniſſen, teils aus ſeinen engen perſönlichen Beziehungen zu dieſer Stadt, er entſpricht aber auch völlig der hohen Bedeutung des geſchichtlichen Ereigniſſes für den Herzog. Auf jene Feſte und die Treue ihrer Beſatzung (Hauff gibt 42[b] Ritter, deren Namen [H. 222. 36 ff.) man in gleicher Reihenfolge bei Sattler II, § 9 vergleichen kann) hatte Ulrich alle ſeine Hoffnung geſetzt, ihr ſogar ſein Söhnlein Chriſtoph anvertraut, ihr Verluſt bedeutete einen Wendepunkt in ſeinem Leben.

---

[a] Dieſen Satz hat Hauff abſichtlich verſchwiegen, vgl. S. 27 dieſer Arbeit.
[b] Sattler zählt mehr als 60 auf.

Nachdem so Hauff im zweiten Teile den Herzog in den Vordergrund des Interesses gerückt hat, fährt er fort, ihn im weiteren Verlaufe auch handelnd auftreten zu lassen. In kurzer summarischer Weise entwirft er analog dem ersten und zweiten in der Einleitung des dritten Teiles zunächst ein Gesamtbild der Zustände in Württemberg, das sich im Sommer des Jahres 1519 völlig in der Macht des Bundes befand. Auch hier arbeitet der Dichter anfangs nur mit geschichtlich verbürgten Tatsachen. Die Absicht der Bundesmitglieder, Württemberg zu teilen (H. 237. 17), die Verwüstungen des Landes durch umherstreifende bündische Reiter (H. 237. 27) sind bei Sattler II, § 12, Ulrichs Botschaft an die deutschen Kurfürsten (H. 232. 20) in § 13, das selbstsüchtige Verhalten des Adels (H. 231. 24) in § 14, die über Ulrich ausgesprengten Lügen (H. 232. 9) in § 24[a] ausführlicher behandelt. Mit diesen Elementen sind jedoch unbedenklich auch solche gemischt, die sich auf spätere Zeiten beziehen, da der Herzog seinem Lande zum zweiten Male den Rücken kehren mußte. Dahin gehört die Stellung der Württemberger zu dem neuen Regimente, „das manche seltsame und böse Rede hören mußte“[b] (H. 232. 8), ihre „Reue und Sehnsucht“ (H. 232. 1. 2), das Verbot, bei Strafe des Augenausstechens und Enthauptens den Herzog zu unterstützen (H. 232. 13), bei Pfaff I, 305. 306. Für die Wiedereroberung des Landes konnte abermals nur Sattler herangezogen! werden, der in II, § 16 genauere Angaben enthielt. Mit Hilfe der vom Bunde entlassenen Landsknechte gelang es dem Herzog, nach der Einnahme von Heimsheim (H. 243. 25)

---

[a] In der Anm. (H. 232) über den Edelknaben Janovicz, S. II, § 24 entnommen, ist bezeichnenderweise in der Hauffschen Wiedergabe der Schlußsatz verschwiegen: „Herzog U. hat ihn stets in seinem Elende bei sich gehabt und nach seiner Restitution ihm viel Gnade erzeigt.“

[b] An die Wendung: „Die Regentschaft mußte manche seltsame und böse Rede hören,“ knüpft Hauff den Satz: „wie sich in alten Berichten findet.“ (H. 237. 7.) Das läßt eine besonders ehrwürdige Quelle vermuten, bezieht sich aber nur auf Pfaff, der zu dieser Stelle I. 306 als Anmerkung die Auffindung eines Kieselsteins mit den Aufschriften „Hie gut Wirtenberg allweg“ und „Vive dux Ulrice“ hinzufügt. Diese Pfaffsche Anmerkung verwendet auch H., und zwar sowohl im Roman selbst, 244. 24, als in der dazu gestellten Erläuterung, die er mit dem Satze beginnt: „Die Regentschaft mußte zu jener Zeit viel seltsame leichtfertige und böse Rede hören.“ Möglicherweise hat er diese Anm. erst später angebracht, dabei aber außer acht gelassen, daß er den betr. Satz schon einmal im Romane verwertet hatte.

über Leonberg (H. 253. 10) nach Stuttgart[a] vorzudringen, wo er am 14. Auguſt vor dem Rothen Bildthore ankam und von der Bürgerſchaft eingelaſſen wurde, nachdem die bündiſche ſchwache Beſatzung, ſich gegen dieſer nichts gutes verſehend, ihre Poſten verlaſſen hatte" (S. II, § 16). An der gleichen Stelle (§ 16) wird auch die „nach dem Gutachten ſeines Kanzlers D. Vollanden" vom Herzog geforderte Huldigung auf den Wieſen gegen Cannſtadt (H. 282. 18) berichtet, die gemäß dem Vortrage, daß nach den Rechten ein neuer Regent auch neue Geſetze machen könne (H. 278. 279), die Aufhebung des Tübinger Vertrags bezweckte. Ganz beſonders eng ſchließt ſich die Darſtellung der Folgen dieſes Ereigniſſes (H. 284. 14) an Sattler an.

H 284. 14.

Noch beharrten Urach, Göppingen und Tübingen auf ihren dem Bunde geleiſteten Pflichten, denn ihre bündiſch geſinnten Obervögte zwangen ſie mit Gewalt dazu.

Zu Urach hauſte Dietrich Späth, des Herzogs bitterſter Feind.

Er brachte in wenig Tagen ſoviel Mannſchaften auf, daß er nicht nur ſein ganzes Amt im Zaume hielt, ſondern auch Einfälle in die Ländereien des Herzogs machte.

S. II, § 17.

Die Städte Urach, Göppingen und Tübingen blieben bei ihren dem Bunde geleiſteten Pflichten, wozu ihre Obervögte ihr möglichſtes verſuchten.

Dann zu Urach war Herzog Ulrichs ärgſter Feind, der Dieterich Spet.

Dieſer brachte in wenig Tagen ſoviel Mannſchaft zu Pferd und zu Fuß auf, daß ſie nicht nur ihre Amtsuntergebenen im Zaume halten, ſondern auch dem Herzog einigen Widerſtand thun konnten.

Weniger eingehend ſind die Ausführungen Sattlers in § 20 bezüglich der Maßnahmen gegen Eßlingen und der heranrückenden bündiſchen Truppen verwertet. Geradezu im Gegenſatz zu ihm aber ſtellt ſich Hauff mit der Aufnahme und Beſchreibung der

---

[a] Unter den von Hofmann S. 266. 267 mitgeteilten „Materialien zum Lichtenſtein" wird hierfür Cruſ. Cron. 192 genannt; doch gibt jene Stelle außer dem Namen der drei Städte in der Hauptſache von Hauff nicht verarbeiteten Stoff. Es machen die obenbezeichneten „Materialien" überhaupt den Eindruck einer erſten Stoffſammlung, die nicht imſtande iſt, auch nur annähernd ein Bild der in Wirklichkeit zugrunde gelegten hiſtoriſchen Quellen zu geben, da Hauff außer der ſpäter zu erwähnenden, auf das Schloß Lichtenſtein bezüglichen Stelle die Mehrzahl der hier gemachten Notizen im Roman nicht benutzt, dagegen die meiſten der herangezogenen Quellen in jener Aufſtellung nicht erwähnt hat.

Schlacht bei Türkheim (H. 319. 320). Ausdrücklich betont Sattler II, § 20:

> Es wollen zwar einige Geschichtschreiber melden, daß zwischen Cannstadt und Eßlingen ein für den Herzog unglückliches Treffen vorgefallen sei. Ich habe aber in glaubwürdigen Nachrichten nicht die geringste Spur davon finden können, sondern vielmehr wahrgenommen, daß sich der Herzog vor der Annäherung seiner Feinde zurückgezogen und einem Treffen ausgewichen sei.

Wenn der Verfasser des „Lichtenstein" trotzdem an der Tatsache dieser Schlacht festhält, so mußte er — wie sich weiterhin bestätigen wird — einen gewichtigen Grund dafür haben. Zustatten kam ihm dabei überdies ein ausführlicher Bericht Thetingers über dies Ereignis, bei Schardius A II, 940:

> Foederati rursum contracto milite veniunt Eslingam, Vuirtembergi castris egressi, collem, proximum occupant, equitatu superiores erant Foederati; praeterea bombardis muniti magis, quid vero cogitaverint, ne forsan ab hoste circumdari collis ille posset et commeatu prohiberi, noctu Vuirtembergi tumulum deserunt, in planicie non a clivo procul ad Turckhaim proxime compositis ordinibus adstabant. Necharus ab una parte, sylva ab altera equites praecludere conantes, acie composita expectant hostem. Foederati mane tumulum relictum a Vuirtembergensibus accipiunt. Vuirtembergenses haud seges aerea tormenta a foederatis negligenter observata, cum impetu raptum veniunt. Sed a Foederati repulsi, secedunt in proximam sylvam, redeuntes ad agmen, quod in planicie stabat. Interea lux coepit albescere, sol oriens nudavit agmen utrunque. Foederati conspectos in acie Vuirtembergos tormentis aereis aspere salutant, non sine strage saeviebant ictus. Collatis illico signo decernunt, hi pro patria, hi pro imperio. Vuirtembergi strenue satis hosti resistunt. Postremo cedere coacti, pauci pluribus. In eo proelio signifer Vuaiblingius adeo pugnavit impigre, ut etiam hosti fuerit admirationi, gladio, pugnis, calcibus, insultu vel stravit, vel depulit obvios, donec tot acceptis vulneribus deficeret, iam demissus in genua, ore signum militare mordicus, arripuit, ac laceravit, vivus capi noluit, aliquantum spirans adhuc Eslingam plaustro vectus est, Chirurgis traditus, sed post aliquot dies oppetit mortem. Victi Vuirtembergenses cedunt, quocunque ferunt pedes, quos non maligne sunt insecuti victores, hac unica pugna totum rursus ducatum ceperunt. Dux paucis comitatus in tutum recedit, Foederati victores arcem Vuirtembergensem subiectis flammis exurunt, quasi nomen totius gentis extirpare conati, postea milites in oppida praesidii loco dividunt, et ad propria recedunt.

Auf dieser Grundlage ruht in fast allen Einzelheiten die Schilderung der Türkheimer Schlacht im „Lichtenstein". Sie gibt zugleich ein Beispiel dafür, welche Gesichtspunkte den Verfasser bei der Wahl

der geſchichtlichen Motive leiteten. Das lokale und zeitliche Material der Quelle iſt völlig beibehalten, der Sturm auf den Hügel als Höhepunkt des Treffens wirkſam in Einzelbildern ausgeführt, die Geſchichte des Fahnenträgers jedoch — als nicht in den Kreis ſeiner Motivierung paſſend — beiſeite gelaſſen. Sogar die Reflexionen Thetingers über die Folgen der Schlacht und die Gedanken, die er an den Brand des Schloſſes knüpft, hat der Dichter — allerdings in anderer Verbindung — verwertet (H. 332. 25 und 333. 17). So anfechtbar Thetingers Angaben ſonſt ſind, ſo ſehr auch dieſer ſein Bericht über die Schlacht bei Türkheim mit eigenen Zutaten geſchmückt ſein mag, ſo ſtimmt er doch außer mit Betzius, Cont. in Ayrmann, Sylloge Anecdotorum S. 388, und Cruſius S. 192, die auf Thetinger fußen, in den Hauptſachen überein mit einem Kriegsberichte: „An gemaine ſtännd des punts zu Swaben itzo zu Ulm verſammelt, datt. im feldleger pey Cannſtatt an Sonntag galli Anno 1519" von Wilhelm, Hertzog in Bayern, Feldhauptmann[a]. Auch in bezug auf die Schlacht bei Türkheim alſo kann ſich Hauff gar wohl auf geſchichtliche Grundlagen ſtützen. Damit verläßt er jedoch zugleich den hiſtoriſchen Boden in ſeinem Romane für immer, wenn wir abſehen von dem als Epiſode eingeflochtenen Aufruhre des armen Konrad, deſſen Darſtellung im Anſchluß an Pfaff I, 268 ff. erfolgt, wie die wörtlichen Anklänge in den Ausdrücken:

> Grafen zu Nirgendsheim, Schlöſſer auf dem Hungerberge, Beſitzungen in der Fehlhalde und am Bettelrain (H. 329. 4 ff.)

deutlich genug beweiſen.

Eine Zuſammenfaſſung der bisher gemachten Beobachtungen zeigt, daß Hauff bei Verwendung geſchichtlicher Ereigniſſe auf wirklich hiſtoriſche Grundlagen zurückzugehen bemüht geweſen iſt. Als Hauptquellen kommen Sattler und Pfaff in Frage, die er nach Maßgabe ihrer Ausführlichkeit heranzieht, während er Stumphart und Thetinger nur in vereinzelten Fällen benutzt, nämlich dann, wenn ihn die beiden erſteren im Stiche ließen. Die übrigen in den Anmerkungen zum „Lichtenſtein" genannten Werke,

---

[a] Dieſen Bericht teilt Aretin im 4. Bande ſeiner „Beyträge zur Geſchichte und Literatur, München 1805" im 4. Stück S. 439 mit. Obwohl er dort unmittelbar neben dem von Hauff zitierten „Vater unſer des Herzogs Ulrich" (H. 142, Anm. fälſchlich als im 5. Stück befindlich angeführt) ſteht, iſt er bei der Darſtellung der Schlacht im „Lichtenſtein" nicht verwertet worden.

Nr. 5—12[a] unserer Übersicht[b], dienen nur als Belege, und ihre Angabe hat lediglich den Zweck, die Ausführungen in einem möglichst historischen Lichte erscheinen zu lassen. Das ergibt sich vor allem daraus, daß in manchen Fällen für völlig unbedeutende Einzelheiten eine ganze Reihe von Quellen namhaft gemacht (H. 6 Anm. 2. 140. 141 Anm. 1), in anderen für ein und dasselbe Moment an verschiedenen Stellen auf die gleiche Quelle hingewiesen wird (H. 60. 76). Wenn sich bei genauer Vergleichung eine Anzahl der Hauffschen Hinweise als unrichtig (vgl. Anm. b und c S. 17 dieser Arbeit), einige als falsch zitiert ergeben (vgl. Anm. c S. 15, a S. 17 und a S. 22), so wird unsere Vermutung dadurch nur bestätigt; doch erklären sich die zuletzt bezeichneten Mängel auch aus der Produktionsweise Hauffs, nämlich daraus, daß er den „Lichtenstein" in erstaunlich kurzer Zeit vollendet hat[c]. Am 26. Nov. 1825 schreibt er:

> Der Schluß des Novembers naht sich; bis dahin habe ich Frankh meinen 1. Teil des „Lichtenstein" versprochen, und ich muß jeden Augenblick benutzen, um fertig zu werden.

Im Anfange des neuen Jahres wird die Arbeit durch einen längeren Besuch der Braut und eine Hochzeitsfeier innerhalb seiner Verwandtschaft unterbrochen; aber schon am 21. März wird an dem letzten Bogen des zweiten Teiles gedruckt, und er ist mit dem dritten erst zur Hälfte fertig;

> . . . ich muß ungeheuer arbeiten, daß mir die Druckerei nicht zuvorkommt.

Am 18. April wird bereits der dritte Teil herausgegeben.

In der Verwendung der historischen Partien beim Aufbau des Romans läßt sich eine Gleichmäßigkeit der Gruppierung nicht nachweisen. Zwar geben die drei Teile im allgemeinen einen organischen Zusammenhang zu erkennen, sofern der erste die Vorbereitungen zum Kriege, der zweite die Unterwerfung Württembergs durch den Bund, der dritte die Wiedereroberung durch Ulrich und dessen aber-

---

[a] Die H. 6 angegebene Chron. Blaburg. ad annum 1516 hat dem Verfasser nicht vorgelegen; er übernimmt das dort gebrachte Zitat wörtlich von Sattler II, S. 2.

[b] Vgl. S. 9 und 10 dieser Arbeit.

[c] Die folgenden Angaben sind der Biographie entnommen, die Julius Klaiber — ein Sohn der jüngsten Schwester Hauffs, also ein Neffe des Dichters — in „Nord und Süd", 5. Bd., S. 212 ff. gibt.

malige Flucht enthält; doch bilden die geschichtlichen Motive innerhalb dieser größeren Ganzen keine zusammenhängenden Einheiten, sondern scheinen je nach der Möglichkeit ihrer Einreihung sporadisch verstreut. Fast in jedem Kapitel findet sich eine auf geschichtlicher Grundlage ruhende Bemerkung. Die größten Lücken weist in dieser Beziehung der erste Teil auf, in welchem Kap. 6. 8. 10. 11. 12 und 14 der rein historischen Elemente ganz entbehren, ein Umstand, der späterhin seine Bedeutung und Erklärung finden wird. Reicheren Ertrag bietet schon der zweite Teil, vor allem läßt sich im dritten eine deutliche Steigerung in der Benutzung historischer Elemente wahrnehmen, die, wie der Fall Tübingens im zweiten, jetzt wirkliche Mittelpunkte der betreffenden Abschnitte bilden. Maßgebend für die Verteilung eines größeren Stoffganzen auf verschiedene Stellen des Romans waren nicht selten technische Rücksichten. Absichtlich verlegt Hauff z. B. die Übergabe Tübingens] auf den Schluß des betreffenden Teiles, um das Interesse rege zu erhalten, das nach jener Szene im „Hirschen" zu Pfullingen, die über die Belagerung berichtet hatte, im Leser geweckt worden war.

Die Form, in welcher die geschichtlichen Ereignisse dargestellt werden, ist eine dreifache. In den Einleitungen der Hauptteile reiht der Dichter die Begebenheiten ohne jede Motivierung zu einem Gesamtbilde. Das war jedenfalls die einfachste, zugleich aber auch die am wenigsten künstlerische Art, historische Stoffe zu verwerten, sicher jedoch auch diejenige, die sich am engsten an die Vorlage anschließen konnte. Innerhalb des Romanes selbst fügt er die rein erzählende Form verhältnismäßig selten ein; im ganzen ersten Teile läßt sich hierfür ein einziges Beispiel nachweisen (H. 19), im zweiten überhaupt keins, desto zahlreicher sind die Fälle im dritten H. 253. 1. 2. 284. 24 ff. 308. 25. 316. 6). In allen übrigen Ausführungen geschichtlicher Tatsachen hält der Verfasser den Modus inne, den Stoff durch die auftretenden Personen berichten zu lassen. Welchen Gewinn er damit für deren Wirkung erzielt, wird in anderem Zusammenhange klar werden. Selbstverständlich waren durch die Benutzung des persönlichen Elementes kleine Änderungen, mancherlei Motivierungen geboten. Vergleichen wir z. B. Hauffs Angaben über den armen Konrad mit der farblosen Pfafflschen Darstellung oder den spannenden Bericht Marx Stumpfs über seine Erlebnisse in Tübingen mit der Quelle, so ergeben sich trotz aller noch so engen Anlehnungen in den Hauptzügen doch einzelne

Zusätze, wenn das geschichtliche Faktum dadurch auch nur illustriert, nicht gefälscht wird. Gerade in der Auswahl solcher Szenen, die durch weitere Ausmalung wirksam gemacht werden konnten, ohne an ihrer historischen Eigenart Einbuße zu erleiden, verrät Hauff ein gewisses Talent. Die anschauliche Art, wie er den Abschied Ulrichs von seinen Getreuen bei Blaubeuren schildert, die Lebendigkeit, mit welcher er die Vorgänge in und vor Stuttgart in der Nacht des 14. August oder den Verlauf der Schlacht bei Türkheim zu erzählen versteht, wird auch dem kritischsten Historiker einigen Beifall abnötigen, da Hauff zwar seiner dichterischen Phantasie reichlichen Spielraum gönnt, im Tatsächlichen aber möglichst genau an der Überlieferung festgehalten, bisweilen sogar deren Wortlaut aufgenommen hat.

B. Die eingeführten Personen.

Im Anschluß an dies Ergebnis erhebt sich nun die Frage: Fand sich der Dichter in gleicher Weise auch mit den geschichtlichen Personen ab? Um diese beantworten zu können, bedarf es zunächst einiger Bemerkungen über die von ihm frei erfundenen, weil die historischen mit ihnen in beständiger Wechselwirkung stehen.

Verbindung von Geschichte und freier Fiktion ist die Tendenz, die schon der Name des Hauptheldeu Georg Sturmfeder verrät. Möglicherweise verdankt ihn Hauff dem schon oft erwähnten, von ihm besonders stark benutzten Geschichtswerke Sattlers, das in § 6 Burkhard Sturmfeder[a] und in § 9 Heinz und Franz Sturmfeder

[a] Der Name Burkhard Sturmfeder findet sich, wie Hofmann in der Vorbemerkung zum „Lichtenstein" S. 260 berichtet, auch an einer schwarzen Tafel im Schlosse zu Tübingen; ob sie allein dem Dichter den Namen seines Helden gab, oder ob Sattler mit in Frage kommt, mag dahingestellt bleiben. Bezweifeln möchte ich aber die Richtigkeit der Annahme Hofmanns, daß der bei der Belagerung von Tübingen gefallene Griechenführer Georg Samaras (vgl. Anm. d S. 17 dieser Arbeit), der von Hauff allerdings erwähnt wird, der aber doch eine ganz untergeordnete, episodenhafte Rolle spielt, hier in Betracht zu ziehen sei. Könnte man nicht eher an die sympathische Erscheinung des Georg in Goethes „Götz" denken, nach dem in Dutzenden von Ritter-Dramen und Romanen mindestens ein Georg auftreten mußte?

als treu zum Herzog haltende Ritter anführt. Daß sich der Verfasser in der Benutzung gerade dieses Namens insofern stark vergriffen habe, wie die Kritik gelegentlich bemerkt, als die Familie Sturmfeder ein altes, reiches Adelsgeschlecht gewesen sei, wird man ihm gern verzeihen; gab doch das Motiv der Armut willkommenen Anlaß zu mancherlei Komplikationen, war sie es doch vor allem, die dem jugendlichen Helden das Schwert in die Hand drückte und ihn bewog, den Fahnen der Bündischen zu folgen. Sicher hat die frische Gestalt Georgs, der voll heiteren Mutes und erfüllt von edlem Selbstvertrauen eben im Begriff ist, in die Welt mit ihren Gefahren einzutreten, und seine Liebe zur blauäugigen züchtigen Maria[a] etwas Anziehendes. Ziemlich nahe liegt die Vermutung, daß Hauff bei der Zeichnung Georgs da und dort ein Stück Selbstbiographie habe einfließen lassen. Auch er war, wie Georg, ein Jünger der altehrwürdigen Tubinga und hatte die Freuden des Studentenlebens trotz fleißiger Arbeit nie verachtet. Im Herbst 1823 lernte er im Hause seiner Tante[b] in Nördlingen deren jüngste Tochter Luise kennen, und ihre holde Anmut ließ sein Herz bald in heller Liebe aufflammen. Beim Guitarrespiel, dem er mit Leidenschaft oblag, das er auch in seinem „Lichtenstein" verwertete[c], auf einsamen Gängen in den Garten[d], an die sich gleichfalls ebenso wie an den „weiß und blauen Ball"[e] deutliche Reminiszenzen finden[f],

[a] In der Wahl dieses Namens sieht H. Hofmann — und das wohl mit Recht — vgl. S. 262 Anm. 3 eine Anhänglichkeit Hauffs an seine Schwester Maria Hauff. Nach derselben Anm. 3 (Hofmann S. 262) hat Fouqués „Bertha von Lichtenrieth" auf die Wahl des Namens für Mariens Base eingewirkt. Auch das hat einige Wahrscheinlichkeit für sich. Nur darf „Bertha von Lichtenrieth", wie es die Interpunktion an dieser Stelle vermuten, und S. 9—10 bei Hofmann als sicher angenommen scheinen läßt, neben dem „Zauberringe" nicht als selbständiges Werk Fouqués aufgefaßt werden. „Bertha von Lichtenrieth" ist ebenso wie „Otto von Trautwangen" nur eine der Hauptpersonen des „Zauberrings".

[b] Frau Margarete Babette Eberhardine Hauff, Witwe des Hofrates und Oberamtmanns Johann Heinrich Ludwig Hauff in Weiltingen, vgl. Hofmann S. 47.

[c] Hauff S. 57 ff.

[d] Hauff S. 56 ff.

[e] Hauff S. 288.

[f] Für diese Einzelheiten bieten die Worte genügend Gewähr, die Hauff vor dem Abschiede seiner zukünftigen Braut ins Album schrieb: . . . „so denke dabei an die Gänge in den Garten, an die Guitarrestunden und an die aufmerksame Schülerin, vor allem aber an den weiß und blauen Ball den 12. Oktober — vor allem aber an deinen Vetter aus Tübingen." Vgl. Hofmann S. 48 und 199.

hatten sie sich in tiefster Verschwiegenheit Treue geschworen und im Frühjahr 1824 die Einwilligung der Eltern zum Verlöbnis erlangt. Die Absicht, schnell in Amt und Würden zu kommen, um die Geliebte heimführen zu können, wich bald der vernünftigen Einsicht,

> daß ein Pfarrer von 22 Jahren ohne alle Erfahrung etwas Arges, und ein Ehemann, der gerade vom Studenten herkommt, nicht viel besser ist.

Da wurde ihm eine Stelle als Erzieher der Söhne des Kriegsratspräsidenten und Ministers von Hügel angeboten, und nach „einem fürchterlichen Kampfe zwischen Vernunft und Liebessehnsucht" erbittet er sich die Zustimmung der Braut. Ein Jahr danach sehen wir ihn bei der Arbeit am „Lichtenstein". War es da nicht natürlich, daß Elemente jener Erlebnisse, Erinnerungen aus dem eigenen Liebesleben mit in die Darstellung einflossen. Ein Kampf zwischen Ehre und Liebe ist es auch, der Georgs Herz durchstürmt, und wenn ihn der Dichter nach Überwindung mannigfacher Hindernisse zugunsten der Liebe enden läßt, so wird deshalb niemand den Helden für charakterlos erklären, da ja — wie Georg nach seiner Bekanntschaft mit dem Bunde bald einsah — hier die Ehre zugleich auf der Seite der Liebe zu finden war. Ebenso läßt sich das bisweilen unentschlossene, schwankende, nicht immer mannhafte Wesen Georgs im Romane bis zu einem gewissen Grade durch des Dichters eigenen Entwicklungsgang erklären. Rang er doch in jener Zeit noch selbst nach einem festen Verhältnis zur Welt, war er doch selbst noch kein in allen Stücken ausgereifter Charakter.

In welcher Weise fügt nun Hauff diesen seinen Haupthelden den geschichtlichen Elementen ein? Vom ersten Auftreten an setzt er ihn in innige Beziehung zu den geschichtlichen Personen, zunächst zu den im ersten Kapitel des ersten Teiles eingeführten Häuptern des schwäbischen Bundes. Schon im dritten Kapitel wird ihr Verhältnis zu Georg klargelegt, als dessen notwendiges Postulat die Charakteristik der beiden Hauptleute erscheint. Dem ehrlichen, aufrichtig freundlichen Biedersinne zuliebe, der dem Frondsberg dabei zugeschrieben wird, muß bei der aus Stumphart entlehnten Szene vor Tübingens Mauern das „aber darneben vyl stehen lassen"[a] unterschlagen werden. Frondsbergs väterliche Fürsorge muß im Gefängnisse zu Ulm wie am Ende des Romans eine befriedigende

---

[a] Vgl. Anm. a S. 18 dieser Arbeit.

Löſung herbeiführen. Deutlich zeigt ſich an dieſer Stelle zum erſten Male, wie ganz anders als mit den hiſtoriſchen Ereigniſſen Hauff mit den geſchichtlichen Perſönlichkeiten umzugehen genötigt war, über die ihm ſeine Quellen keine genauen Auskünfte gaben[a]. Hier ſah er ſich veranlaßt, ergänzend, motivierend, ausſchmückend zu lebendigem Weſen mit Fleiſch und Blut erſtehen zu laſſen, wofür er in der Quelle wenig mehr als einen Namen fand. Hier mußte er die großen Rätſel, die ihm die geſchichtlichen Charaktere ſtellten, durch eigene Erfindungsgabe zu entwickeln ſuchen und zwar immer im Hinblick auf ſeinen Haupthelden. Umgekehrt bot die Kombination der beiden Hauptleute mit Georg auch Gelegenheit, zu deſſen Bilde nach und nach neue wichtige Züge hinzuzufügen. Seine Offenheit und Kühnheit, ſein ſtark ausgeprägtes Ehrgefühl bilden zu dem rückſichtsloſen hämiſchen Weſen des Truchſeß Waldburg einen wirkſamen Kontraſt. Von noch größerer Bedeutung für den Ausbau des Romans werden die Beziehungen, in welche Georg zu Maria von Lichtenſtein tritt. Sie bilden das Hauptthema der Handlung, den erdichteten Kern des Ganzen, um den herum alle übrigen Situationen ſich gruppieren. Faſt der ganze erſte Teil des „Lichtenſtein" wird der Entwicklung dieſes Verhältniſſes, der Darlegung der Motive gewidmet, die den Helden von der bündiſchen Seite hinüber ins Lager des Herzogs führen, und wir kombinieren damit das früher[b] über die geringe Anzahl der hiſtoriſchen Elemente in jenen Kapiteln Geſagte. Dieſe geſchichtlichen Motive in die Darſtellung der frei erfundenen Handlung einzureihen, gelang nicht ohne Mühe; es bedurfte dazu der Einführung zweier neuer Perſonen, des Dieterich von Kraft, der in ſeiner Eigenſchaft als Stadtſchreiber über die politiſchen Verhältniſſe wohl unterrichtet ſcheinen durfte, und des Pfeifers von Hardt. Beide treten außerdem in enge Beziehungen zu den Liebenden. Dieterich, der allezeit „geſchniegelte und gebügelte" Ulmer Geck, wird ohne ſein Wiſſen, ja gegen ſeinen Willen zum Liebesboten, Hans von Hardt zum treuen Führer durch die unſicheren Gegenden der Alp nach dem Schloſſe Lichtenſtein. Speziell dieſer letzten Figur hat Hauff augenſcheinlich eine außerordentliche

---

[a] Sowohl die Reißnerſche Geſchichte der Herren v. Frondsberg als auch Pappenheims Chronik der Truchſeſſen v. Waldburg, Memmingen 1777, enthält keine Spur von Charakteriſtik.

[b] Vgl. S. 24 dieſer Arbeit.

Sorgfalt gewidmet[a], und sie erscheint in hervorragender Weise geeignet, die Technik der Verbindung geschichtlichen und erfundenen Materials zu veranschaulichen. Hans von Hardt, der verschmitzte, scharf beobachtende Bauer, ist gleichsam der gute Geist Georgs, und die Anhänglichkeit und Treue gegenüber dem Herzoge, für den er ja endlich sein Leben opfert, machen ihn zu einer der sympathischsten und gelungensten unter den dargestellten Personen. Von seinem ersten Auftreten an bringt ihm der Leser ein besonderes Interesse entgegen, und alle Episoden, in die er handelnd eingreift, sind lebendig und frisch. Absichtlich hellt der Dichter das über dem Leben des Pfeifers liegende Dunkel erst gegen den Schluß hin auf[b]. Diese Enthüllung, die Erzählung vom „armen Konrad", läßt den Gedanken aufkommen, als ob der Erzähler, ebenso wie Bregenzer und Gaispeter, selbst eine wirklich historische Persönlichkeit sei. Da wir jedoch ganz genaue Verzeichnisse der damals verurteilten Aufrührer besitzen, können wir feststellen, daß nicht einmal der Name nachweisbar ist. Geschichtlich verbürgt ist der Ausruf: „Schießt den Schelmen tot!" der aus der Menge der „schwierig gewordenen" Bauern ertönte, als Herzog Ulrich bei Schorndorf die erregten Gemüter zu besänftigen suchte. Indem der Dichter diese Worte für den Pfeifer in Anspruch nimmt, gibt er ihm ein deutlich geschichtliches Gepräge. Beachtenswert ist ferner, was Hans von Hardt berichtet; nicht Ereignisse schlechthin sind es, die ihm etwa durch Hörensagen bekannt wurden, und die er nun einfach weiter verbreitet, nein, Selbsterlebnisse stellt er zumeist dar, und hierin liegt abermals ein bedeutsamer Zug der Hauffschen Erzählertechnik. Dadurch erhält das betreffende Faktum sofort etwas Individuelles, Persönliches; es tritt unmittelbarer, lebendiger vor das Auge des Lesers und erhöht nicht nur das Interesse an dem Ereignis allein, sondern zugleich an der Person des Berichterstatters, der dadurch selbst in ein helles Licht gerückt, dessen Charakter auf diese Weise nach verschiedenen Seiten motiviert wird. Daß sich damit zugleich der Phantasie des Dichters ein weites Feld eröffnet, wenn es gilt, einzelne Situationen auszumalen, daß damit auch die historische Wahrheit eine gewisse Einschränkung erfährt, sofern eben das Moment des erdichteten Persönlichen hinzutritt, ist leicht ersichtlich.

---

[a] Über den Grund hierfür vgl. S. 145 dieser Arbeit.

[b] Über die Vorbilder hierfür vgl. S. 144.

Hans, der Pfeifer, ist es auch, der die Beziehungen zwischen Georg und Ulrich anbahnt. Bezeichnend für Hauff gestaltet sich schon deren Anfang. In Ulm bereits hatte Georg begonnen, sich für den Herzog zu interessieren, bei seinem Ritte über die Alp mit dem Pfeifer Ulrichs Verhältnis zu seinen Untertanen erörtert, im „Hirschen" zu Pfullingen Gutes und Schlimmes über ihn vernommen; da wird er vor Lichtensteins Toren des Nachts mit ihm zusammengeführt. Er bekämpft in ihm den Nebenbuhler, verlebt weiterhin viele Stunden in seiner Gesellschaft, immer jedoch ohne ihn zu kennen, wiederum das Moment des Geheimnisvollen und Rätselhaften in Hauffs Erzählertechnik. Erst Marx Stumpfs Bericht: „Herr Herzog, Tübingen ist über", öffnet Georg die Augen, und diese Erkenntnis trägt nicht unwesentlich zur Belebung der bedeutungsvollen Szene bei, mit welcher das zweite Bändchen seinen Abschluß findet. Wichtig werden die Beziehungen Ulrichs zum Haupthelden für die Charakteristik beider, und das mag uns Veranlassung sein, hier die Behandlung einzufügen, die Hauff seiner geschichtlichen Hauptperson angedeihen läßt.

Verhältnismäßig spät rückt er den Herzog Ulrich in den Vordergrund. Im ganzen ersten Teile werden wir nur mit Urteilen über ihn bekannt gemacht, die aber, in keiner Weise motiviert, nur den Zweck haben können, vorläufig auf ihn hinzudeuten. Seine Feinde nennen ihn einen „stolzen, herrschsüchtigen Mann, der seine Edlen ermordet[a], seine Bürger in den Staub tritt, der an der Tafel des Landes Mark verprapt und seine Bauern verschmachten läßt"[b] (H. 59. 88 ff.). Mit dieser Darstellung deckt sich eine zweite aus dem Munde sogar eines seiner Getreuen:

> H. 75. 81. Der Herzog Ulrich ist ein strenger Herr und weiß den Bauer nicht für sich zu gewinnen. Die Steuern sind hart[c], der Jagdfrevel scharf und grausam[d], am Hofe wird verprapt, was man uns genommen hat.

---

[a] Eine Anspielung auf die von Sattler I, § 14 erwähnte Hinrichtung der Vögte Conrad Vouten, Conrad und Sebastian Breuning i. J. 1517, die „den Herzog von der Regierung verdrängen wollten".

[b] Nur er (der Bauer) sollte sich von dem Weine, den er trank, von dem Brode, das er aß, etwas abziehen lassen, damit der Herzog mit seinen Rittern und Räten desto mehr prassen konnte (Pfaff I, 268).

[c] Pfaff I, 268. Denn gab's nicht immer neue Auflagen? Wurden die Frondienste nicht täglich beschwerlicher?

[d] Pfaff I, 287. Im Heumond 1517 erging ein Befehl, wer sich mit Schießgewehr in den Wäldern treffen lasse, dem sollten die Augen ausgestochen werden.

Alle einzelnen Momente derſelben konnten mit Quellen belegt werden; Sattler I, § 78 und 108, ſowie Pfaff I, 268. 287 boten genügende Anhaltspunkte. Solchen Urteilen gegenüber erſcheint nun zwar unglaubhaft, was unmittelbar darauf H. 60. 5 ff. erzählt, daß nämlich die Untertanen in Liebe zu dem angeſtammten Fürſten freudig eher Gut und Blut opfern, als dem Bayernherzog ihr Land abtreten, und doch ſteht der Dichter auch hiermit auf geſchichtlichem Boden, wie Sattler in Beylage Nr. 80 und 89 beweiſt. Als beſonders geeignet, die aufopferungsfreudige Hingabe der Württemberger an ihren Herzog zu veranſchaulichen, benutzt Hauff die Szene, in der ſich Ulrich nach dem Abzuge der Schweizer von den Seinen verabſchiedet (H. 76. 18 ff.). Die Rede, die der Herzog hier an die 6000 Getreuen richtet, iſt durchſetzt mit wörtlichen Entlehnungen aus Sattler II, § 6; dazu gehören z. B. die Wendungen,

> daß er ſich, alſo verlaſſen, nimmer zu helfen wüßte, diejenigen, worauf er gehofft, ſeien ihm benommen, ſeinen Feinden ſei er ein Spott (H. 76, 90), ich aber muß mein Land verlaſſen und im bittern Elend ſein (H. 76. 33).

Sogar das Zeichen des Ingrimms, „das Knirſchen mit den Zähnen" (H. 76. 35), findet ſich in der Quelle[a]. Die günſtige Gelegenheit einer ſolch anſchaulichen Situation wird zugleich zu einer Andeutung der körperlichen Vorzüge des Fürſten benutzt (H. 76, 18), wofür Sattler I, § 31 als Grundlage dient. Ausführlicher finden wir Ulrichs äußere Geſtalt im zweiten Teile des „Lichtenſtein" dargeſtellt (H. 159), und von da an erhält der Herzog überhaupt erſt die ihm als dem geſchichtlichen Helden gebührende Stellung. Hier ſetzt auch der Verſuch des Dichters ein, Ulrichs Charakter zu entwickeln, ein Vorhaben, dem ſich ein doppeltes Hindernis entgegenſtellte. Einmal war der Herzog, der geſchichtlichen Überlieferung zufolge, ſeit der Belagerung von Tübingen aus Württemberg entflohen und in nicht gerade ruhmvoller Weiſe überhaupt nur wenig aktiv hervorgetreten, andererſeits aber wollte und mußte der Verfaſſer bedeutend mehr Elemente berückſichtigen, als die kurze Dauer des politiſchen Konfliktes gewährte, um ein auch nur einigermaßen deutliches Bild des Fürſten entwerfen zu können. Wie er dieſen Schwierigkeiten zu

---

[a] Den Hinweis auf Thetinger (H. 76 Anm.) fand er bei Sattler; daß er jedoch die betr. Stelle wirklich verglichen hat, zeigt die Seitenangabe nach Schard. B, während Sattler nach A zitiert. Zu einer Benutzung Thetingers lag bei der Ausführlichkeit Sattlers für ihn keine Veranlaſſung vor. Die Anmerkung iſt alſo wieder nur Beleg.

begegnen wußte, gehört bereits in das Gebiet des ſagengeſchichtlichen Materials; uns intereſſiert an dieſer Stelle zunächſt lediglich die Frage: Wo fand Hauff für eine Charakteriſtik Ulrichs innerhalb der geſchichtlichen Quellen genügenden Anhalt? Sattler vermeidet eine eingehende Beurteilung den Umſtänden gemäß, unter denen er arbeitete. Mußte er doch mehrmals die Ermahnung hören, „die Pflicht der Objektivität des Geſchichtſchreibers fordere, daß er alles Raiſonnement unterlaſſe und ſich auf Erzählung der Tatſachen beſchränke". Dafür bot Pfaff Erſatz, indem er I, 386 ſeine Meinung ſo zuſammenfaßt:

> Glücklich hatte Ulrich ſeine Regierung begonnen, aber der Sturm der Leidenſchaften und des Schickſals Mißgunſt brachten mannigfaches Unglück über ihn, aus dem er ſich nie wieder herauszureißen vermochte. Über ſeine Denk- und Gemütsart haben Mit- und Nachwelt gar verſchiedene Urteile gefällt, man hat ihn bald zu ſchlimm, bald zu gut geſchildert. Von der Natur mit großen Leidenſchaften begabt, in ſeiner Erziehung vernachläſſigt und ſo jung noch zur Herrſchaft gelangt, hatte er die kluge Mäßigung nie erlernen können, nie in ſeinem Leben wurde er völlig Herr ſeiner Leidenſchaften, und nie wurde er auch ein völlig guter Herrſcher. Das Unglück, das ihn in ſpäteren Jahren heimſuchte, kam nicht früh genug, um ihn recht zu beſſern. Er blieb auch jetzt der alte Ulrich; ſein Wille war ſein Recht und ſeine Laune ſein Geſetz, nur daß jetzt nicht mehr ſo jugendliches Ungeſtüm ihn trieb und die großen, ſtarkwirkenden Kräfte, die in ihm lagen, eine Richtung genommen hatten, des erfahrenen Mannes würdiger. Zwei ſchlimme Folgen blieben ihm bei ſeinem Unglücke: Mißtrauen und leicht reizbare Empfindlichkeit. An Kraft des Geiſtes und Standhaftigkeit fehlte es ihm gar nicht, ſo verzagt er ſich auch bisweilen zeigte, nur artete ſie öfters in ſchlimmen Eigenſinn aus. „Stat animo!" war ſein früherer Wahlſpruch, den er auch getreu, oft nur zu getreu befolgte. Er war fromm und gottesfürchtig.

Das nun bei Pfaff folgende Verhältnis Ulrichs zur Reformation bietet für uns kein Intereſſe. Für uns erhebt ſich vielmehr die weitere Frage, ob und inwieweit der Ulrich des „Lichtenſtein" der vorangehenden geſchichtlichen Darſtellung gerecht wird. Eine genaue Beobachtung zeigt, wie Hauff tatſächlich verſucht hat, wichtige Einzelheiten der Pfaffſchen Ulrich-Charakteriſtik ſeinen Ausführungen anzupaſſen, aus ihnen heraus zu motivieren. So wird in mehrfacher Verbindung der hoheitsvollen Würde und Standhaftigkeit gedacht (H. 159. 8, 168. 24, 171. 87, 179. 81), mit der er ſeine Verbannung ertrug. Im Gegenſatze hierzu — der von Pfaff angeführten Verzagtheit entſprechend — läßt ihn der Dichter auf die Nachricht vom Verluſte Tübingens wie vernichtet zuſammenbrechen, und erſt den

aufmunternden Worten Georgs gelingt es, ihn zu einem mannhaften Entschlusse zu veranlassen. Seine Frömmigkeit findet oft Erwähnung, seine Vorliebe für rauschende Festlichkeiten wird nicht verschwiegen, sogar seine Don Juan-Natur in seinem Verhalten der leicht errötenden Maria gegenüber leise angedeutet. Offenbare Schwierigkeiten bot es dem Verfasser, das Leidenschaftliche, Unberechenbare in des Herzogs Wesen während seines Aufenthaltes auf Lichtenstein im Kreise seiner Getreuen zum Ausdrucke zu bringen. Ansätze dazu zeigen sich, wenn Hauff den Zorn des Vertriebenen auszumalen unternimmt; im allgemeinen aber dominieren bis zur Rückkehr nach Stuttgart die sympathischen Elemente, die edleren, weichen — gelegentlich wohl gar zu milden Regungen des Herzens. Erst mit der Wiedereroberung des Landes tritt ein merklicher Wandel in dem Verhalten Ulrichs ein, der indessen nicht genügend motiviert erscheint. Mißtrauen, stolzen Trotz, eine gewisse Härte im Urteile äußert der Herzog jetzt selbst im Verkehr mit denen, die in der Zeit der Not seine einzigen Freunde und Berater waren. Damit wird gleichzeitig der bedeutungsvolle Schritt, die Nichtachtung des alten württembergischen Rechtes, vorbereitet, der geschichtlich verbürgte Starrsinn, sein auf momentanen Eingebungen beruhendes, impulsives, rücksichtsloses Handeln deutlich gekennzeichnet.

Eine wesentliche Entlastung des Herzogs erreicht Hauff in dieser Angelegenheit allerdings durch die Einführung des D. Volland. Dessen dichterische Behandlung verrät wiederum die schon bei Frondsberg und Waldburg beobachtete Tendenz, auf historische Persönlichkeiten nach Belieben Licht und Schatten zu verteilen, je nachdem die Beziehungen zur Umgebung es nötig machen. Volland ist zugunsten des Herzogs entschieden zu dunkel gezeichnet, er ist eine komische Figur geworden, eine Karikatur schon durch die Schilderung seiner äußeren Gestalt. Hier läßt Hauff seiner Phantasie auf Kosten der geschichtlichen Wirklichkeit die Zügel schießen. Heyd versichert in seiner (vom Dichter natürlich nicht gekannten, weil erst 1828 erschienenen) Schrift: „Der wirttemb. Kanzler Ambrosius Volland", daß keine Überlieferung das körperliche Aussehen des Mannes bespricht, doch lasse eine Erwähnung bei Frischlin (Frischlini nuptiae duc. Ullr. carmen celebr. Mscr.) darauf schließen, daß Hauffs Angaben erdichtet seien. Er weist ferner urkundlich nach, daß Volland dem Herzoge beide Male in die Verbannung gefolgt sei. Jedenfalls

hat unſer Dichter genauere Studien über Volland nicht angeſtellt, und Sattlers Hinweis (II, S. 28), daß Ulrich jetzo nach dem Gutachten ſeines Kanzlers befugt zu ſein glaubte, den ihm ſo verhaßten Tübinger Vertrag wieder „abzutun", iſt für ihn Grund genug, Volland als Erzſchelm zu charakteriſieren.

Die gegenteilige Wirkung, eine Verſchärfung der negativen Elemente im Charakter Ulrichs, bewirken die Beziehungen des Ritters Lichtenſtein zu ihm. Er, eine völlig erfundene Figur, ſtellt den ruhig beſonnenen, treuen, erfahrenen Ratgeber dar, der aber trotz ſeiner eindringlichen Vorſtellungen den Einfluß Vollands nicht hindern kann. Als Vater der Maria ſehen wir ihn zwar verſchiedentlich in die Haupthandlung eingreifen, eine tiefere Bedeutung für die Entwicklung des Romans kommt ihm indeſſen nicht zu.

Soweit es dem Dichter nicht gelang, Ulrichs Weſen durch wirkliche Betätigung, durch Verbindung mit geſchichtlichen Motiven oder durch die Beziehungen zu den übrigen Perſonen zur Anſchauung zu bringen, ergänzt er ſie durch Urteile, die Lichtenſtein oder Georg über ihn fällen, ein Notbehelf, der die Verlegenheit nur ſchlecht verdeckt. Beide betonen das Unausgeglichene am Herzoge, die Leidenſchaftlichkeit ſeines Herzens; ſie vergeſſen aber darüber auch nicht, das Gute und Edle an ihm hervorzuheben. — Es kann ſich hier nicht darum handeln, eine erſchöpfende Darſtellung des Hauffſchen Ulrich zu bieten; jedenfalls läßt ſchon das bisher Geſagte die Abſicht des Dichters erkennen, die Zwieſpältigkeit in des Herzogs Natur, die ſonderbare Miſchung ſeines Charakters zum Ausdrucke zu bringen, „in dem wahrhafte Seelengröße durch Zorn, Trotz und unbeugſamen Stolz entweiht ſei". Allerdings kann nicht geleugnet werden, daß Hand in Hand damit eine Zeichnung „in milden Tönen" geht, welche der Erſcheinung Ulrichs den Stempel des zwar Rätſelhaften, aber doch auch des Vornehmen und Edlen aufdrückt; indeſſen iſt es ſicher ungerecht, von einer völligen Verzeichnung des Herzogs zu reden. Man beurteilt dann die dargeſtellte Perſon nicht auf Grund der Hauff vorliegenden Quellen. Die Mittel freilich, durch welche alle jene Modifikationen erreicht werden, ſind zum kleinſten Teile hiſtoriſche Motive; in den meiſten Fällen ermöglichen nur die zahlreichen Beziehungen, die zwiſchen den einzelnen Perſonen hergeſtellt werden, die vielſeitige Beleuchtung Ulrichs.

Im Gegenſatze hierzu, ja vielleicht gerade durch die Ausführlichkeit bedingt, welche der Perſon des Herzogs in den mittleren

Partien des Romans gewidmet wurde, ist Georg Sturmfeder, der Haupthelb der erdichteten Handlung, in seiner psychologischen Auffassung an jenen Stellen vernachlässigt. Die Untätigkeit, zu der ihn der Aufenthalt auf Lichtenstein zwingt, ist wenig geeignet, ihm unsere Bewunderung zuzuwenden. Auch seine Liebe zu Maria, die wir im ersten Teile so stark berücksichtigt sahen, scheint in den späteren Abschnitten an Glut und Begeisterung eingebüßt zu haben; offenbar war der Dichter von Anfang an mit den Farben nicht sparsam genug umgegangen. Mehrfach erkennbar sind die Versuche, Georg von neuem in den Vordergrund zu stellen. Sein Anteil an der Wiedereroberung des Landes, der Gegensatz, der sich zwischen Volland und ihm herausbildet, die breit ausgeführte Hochzeitsfeier, sie alle haben das gleiche Ziel; aber zu der gewünschten Höhe erheben sie den Helden nicht. Auch dem Dichter war das nicht entgangen. Darum durfte er den Roman nicht mit der Vermählung Georgs abschließen, mußte vielmehr seinem Haupthelden zu einer Rehabilitation verhelfen. Aus diesem Grunde — der von ihm angeführte, „die höhere Pflicht der Wahrheit", war nur im Hinblick auf den Herzog maßgebend — behandelt er die Schlacht bei Türkheim unter Abweichung von seiner sonstigen Quelle in so ausführlicher Weise. Aus diesem Grunde stellt er Georg an die Spitze der kühnen Reiterschar, die durch ihr entschlossenes Eingreifen einen Teil des feindlichen Geschützes unschädlich machte. In noch höherem Maße muß sich Georg um den Herzog verdient machen, indem er auf der Könger Brücke die Blicke der Angreifer durch den Manteltausch von ihm ablenkt und ihm so die Flucht ermöglicht. Auf diese Weise gelingt es, in der Bedeutung des Haupthelden doch noch eine Steigerung zu erzielen, die den Abschluß um vieles wirkungsvoller gestaltet und ohne Zweifel beabsichtigt war. Daß Hauff in der Tat in den Schlußszenen eine möglichst effektvolle Situation bietet, lehrt ganz besonders das Ende des ersten Teiles, jener spannend geschriebene, geschickt vorbereitete Überfall in dem Hohlwege bei Neuffen.

Noch ist die Zahl der vom Verfasser erdichteten Personen nicht völlig erschöpft; doch stehen die bisher ungenannt gebliebenen Nebenfiguren[a] nicht in unmittelbarem Zusammenhange mit den historischen

[a] Für die Person des Dr. Calmus ist eine Stelle bei Thetinger (Schardius 911. 912) maßgebend, wo nach der Erzählung von Ulrichs Vorliebe für das Waidwerk seiner Jagdhunde gedacht und im Anschlusse hieran ein Chirurg erwähnt wird.

Elementen, ſondern dienen lediglich zur Entwicklung von Epiſoden, ſo daß hier nicht näher auf ſie eingegangen zu werden braucht.

Faſſen wir die Reſultate unſerer jetzigen Betrachtungen zuſammen, ſo ergibt ſich für die geſchichtlichen Perſönlichkeiten infolge ihrer Verbindung mit der erdichteten Haupthandlung eine bedeutend geringere hiſtoriſche Treue, als wir früher bei den Ereigniſſen beobachten konnten. Relativ am beſten iſt ſie in der Zeichnung Ulrichs gewahrt; doch herrſcht zwiſchen ihm und dem eigentlichen Romanhelden ein auffallendes Mißverhältnis in ihrer Bedeutung für den Aufbau. Dagegen bewirken die innigen Beziehungen zwiſchen hiſtoriſchen und phantaſiemäßig hinzugefügten Stoffen eine ſo geſchickt durchgeführte Verſchmelzung beider, daß bei dem unbefangenen Leſer das deutliche Bewußtſein dafür, wo die Geſchichte einſetzt und wo die Fabel, vielfach ganz verloren geht. Indem der Dichter die Perſonen ſeiner Phantaſie in die hiſtoriſchen Situationen einſtellt und erzählend oder handelnd einführt, erregt er unſer lebhaftes Intereſſe, das er durch Vorbereitung oder Andeutung ſpäterer Szenen wach zu erhalten und am Schluſſe der einzelnen Teile zu erhöhen verſteht.

C. Die ſagengeſchichtlichen Stoffe.

Die Möglichkeit, dem Herzog innerhalb des „Lichtenſtein“ eine führende Stellung anzuweiſen, wurde Hauff dadurch eröffnet, daß er ſich die über Ulrich verbreiteten ſagengeſchichtlichen Stoffe zunutze machte, und deren Quellen ſollen im folgenden einer kurzen Beſprechung unterzogen werden. Als wichtigſte kommen die Annales Suevici von Cruſius I. II in Fol. Francof. 1596 in Betracht. Cruſius begann dieſes umfangreiche Werk erſt im ſpäten Alter und legte darin das Ergebnis eines jahrelangen unermüdlichen Sammeleifers vor. Er benutzte außer ſeinen zahlreichen Exzerpten einſchlägiger Handſchriften vor allem auch ſeine ausgedehnten perſönlichen Bekanntſchaften, um Nachrichten über Ereigniſſe der Vorzeit zu erhalten. Hauff kannte das Werk in der von Joh. Jac. Moſer überſetzten und bis 1773 fortgeführten Form als „Schwäbiſche Chronik“. Dem zweiten Bande derſelben iſt ein Anhang beigefügt, „darinn die Landſchafften, Fürſtenthümer, Ortſchafften, Adeliche Sitze in

Schwaben, Würtembergiſche und andere Schwäbiſche Städte, Clöſter, Schlöſſer und Dörffer, auch viele merkwürdige und bisher nicht einem jeden bekannte Sachen beſchrieben werden", kurz als „Paralipomena" zitiert. Dort findet ſich auf S. 426 nach der Beſchreibung des Schlößchens Lichtenſtein[a] der Satz:

> Darin hat der vertriebene Fürſt Ulrich von Würtemberg öffters gewohnt, der des Nachts vor das Schloß kam und nur ſagte: Der Mann iſt da; ſo wurde er eingelaſſen.

Dieſe Darſtellung widerſpricht der II, 191 von Cruſius gegebenen Verſion:

> Der Herzog Ulrich nahm von ſeinen Kindern und dem Herzogtume ungefähr den 7. April mit Thränen Abſchied und ging durch den Schwarzwald in die Grafſchaft Mömpelgard.

Offenbar kannte Cruſius bei Abfaſſung der Annales die Sage vom Aufenthalte Ulrichs auf Lichtenſtein ſelbſt noch nicht, er verdankt ſie Johannezri Jacobaeo, „getreuem Pfarrer der Kirche zu Holzelfingen", der ſie ihm, wie der Eingang des zwölften Kapitels auf S. 425 beſagt, „im vergangenen Jahre", alſo 1595, mitteilte. Sonſt läßt ſie ſich in jener Zeit nirgends nachweiſen, und ihre Entſtehung iſt nur bis auf den genannten Jacobaeus zurückzuführen. Jedenfalls bot ſie ein willkommenes Hilfsmittel, den Herzog innerhalb des Romans genügend zur Geltung kommen zu laſſen, gab zugleich ausreichendes Material für eine Beſchreibung der Burg, das denn Hauff auch ausgiebig verwendet hat. So findet ſich der Satz der Quelle:

> Etwas höher ein herrlicher Pferdeſtall von vielen Ställen und kleine Kammern, anſtatt des Kellers, alles in Stein gehauen,

im „Lichtenſtein" 184. 28 ff. faſt wortgetreu wieder. Ebenſo weiß Hauff manche andere, beſonders anſchaulich hervortretende Einzelheit anzubringen. Die „von oben biß unterſt führende Schnecke" wird bei ihm zum „bequem gewundenen Schneckengange" (H. 184. 12) oder zur „gewölbten Wendeltreppe" (H. 207. 29), die von Cruſius erwähnten „Doppelhaken" geben ihm Anlaß zu einer Reflexion über den Wohlſtand des Burgherrn (H. 184. 24 ff.). Die vom Pfeifer eingeflochtene Erzählung über die Entſtehung des Schloſſes entſtammt in gleicher Weiſe den Angaben der Paralipomena an jener Stelle:

---

[a] Der vollſtändige Text dieſer Beſchreibung iſt bei Hofmann S. 267 Anm. abgedruckt.

Dieſes hat, wie man ſagt, eine alte Edel-Frau erbauet; man weiß aber nicht, wer ſie geweſen und zu welcher Zeit ſie gelebt. Doch iſt von alten Leuthen erzehlt worden, daß ſie, da der Bau zu Ende war, geſagt habe: Nun bin ich GOttes Freundin, aber der gantzen Welt Feindin. Denn ſie glaubte, ſie ſey nun wieder jedermann in demſelben ſicher.

Der von Hauff hinzugefügte Gedanke (H. 182. 12), daß vordem „ein Geier mit ſeiner Familie und allem Haushalte dort lebte und gegen alle Nachſtellung ſicher war", verdankt ſeine Anregung einer Bemerkung Schwabs, der in ſeinem Werke „Die Neckarſeite der ſchwäbiſchen Alb mit Andeutungen über die Donauſeite, eingeſtreuten Romanzen und anderen Zugaben", Stuttgart 1823, die Burg Lichtenſtein mit einem Vogelneſte vergleicht. Die Frage: Wo aber wohnte Ulrich den Tag über? Wo hielt ſich der Vertriebene auf? (die Hauff S. 185 Anm. als nahe liegend bezeichnet) veranlaßte ihn zur Heranziehung der Nebelhöhle, deren Beſchreibung bei Cruſius wenige Zeilen nach der Erwähnung des Lichtenſtein folgt. Zwar wird in ihr der Perſon Ulrichs mit keinem Worte gedacht, doch verlieh die benachbarte Lage der Höhle der Annahme Hauffs eine gewiſſe Wahrſcheinlichkeit[a]. Überdies waren beide gern beſuchte Ausflugspunkte; durch ſie gewinnen die lokalen Verhältniſſe größere Anſchaulichkeit, und die Bekanntſchaft der Leſer mit ihnen ſteigert das Intereſſe für die daran geknüpften Ereigniſſe[b]. Zu einer Darſtellung der Höhle ſelbſt war Cruſius nicht ausreichend; hierfür benutzte Hauff — ſofern auch die eigene Anſchauung nicht genügte — eine Beſchreibung Schwabs in dem vorhin zitierten Buche „Die Neckarſeite der ſchwäbiſchen Alb". S. 61. 62 fand er da die merkwürdigen Felsformen innerhalb der Höhle bezeichnet als Portal (H. 163. 28), Kapelle (H. 164. 27), Kanzel (H. 164. 28), Orgel (H. 164. 29), Altar mit Deckenverzierungen (H. 164. 28), Heiligenbilder in den Niſchen (H. 164. 32); auch Hauffs „wechſelnde Schatten des Fackellichtes" (H. 164. 30) ſind bei Schwab bereits vorgebildet. Nicht ausgeſchloſſen

---

[a] Das 1715 bei Joh. Georg Füring in Reutlingen gedruckte Schriftchen: „Ausführliche Beſchreibung des Nebel-Lochs in dem hochlöbl. Herzogthum Würtemberg bei Ober-Hauſen im Thal, zum öffentlichen Druck befördert von W. C. Wölfling, der Apothekerkunſt-Befliſſenen in Pfullingen", hat Hauff nicht gekannt.

[b] Hofmanns Hinweis (vgl. S. 261) auf die Möglichkeit, daß „die in der hinteren Nebenhöhle der Nebelhöhle ſich findende Einzeichnung eines württembergiſchen Prinzen aus dem Jahre 1561 Hauff veranlaßt habe, die Erzählungen des Landvolks von dem Verſteck des flüchtigen Fürſten auf jene Höhle zu beziehen", iſt ſicher auch beachtenswert.

als Anregung zur Aufnahme der Nebelhöhle ſcheint ferner die Sage von der Ulrichhöhle, die übrigens im dritten Teile des „Lichtenſtein“ des weiteren herangezogen wird. Als urſprüngliche Form derſelben berichtet Memminger in ſeiner „Beſchreibung von Würtemberg, 2. Aufl. 1823“, Ulrich habe auf der Flucht vor den Bündlern (nach anderen vor den aufrühreriſchen Bauern) einige Tage in der Höhle zugebracht und ſei von den Bewohnern des benachbarten Hardt mit Speiſe und Trank verſorgt worden. Auf ſein Verlangen, ſich eine Wohltat von ihm zu erbitten, hätten ſie den Wunſch geäußert, einen Fuchs erlegen zu dürfen, der in jenen Wäldern hauſte. Das habe er ihnen gewährt und außerdem nach ſeiner Rückkehr aus Dankbarkeit Befreiung der Hardter von allen Steuern und Laſten ausgewirkt. Eine davon abweichende Faſſung der Sage bringt Schwab im „Schwäbiſchen Taſchenbuch 1820“ unter der Überſchrift: Der Höhlenſtein bei Nürtlingen.

Hoch droben bei dem Dörflein hart man noch ein Felſenloch bewahrt;
es iſt im tiefen Wald gelegen, ab von den Feldern und den Wegen;
es trennt der Stein ſich in zwei Falten, als hätt' ihn Sturm und Blitz geſpalten,
es ſcheint für Fuchs und Eul' allein ein trüb unheimlich Haus zu ſein.
Doch iſt es bald 300 Jahr, daß ward zum Fürſtenſchloß er gar.
Da ſtand in ihm, das Haupt gebückt,
die Arme knapp ins Kreuz geſchlagen ſchon ſeit 2 Nächten und 2 Tagen
Ulrich, der Herr vom ganzen Land, hatt' nichts als dieſe Felſenwand.
Die Bündler hatten ihn vertrieben, ſind auf den Ferſen ihm geblieben,
und hätt' ihn nicht der Felſenſpalt und der verwachſne Buchenwald
in ſeine dunkle Hut genommen, er wär ums Leben auch gekommen;
ſo aber zogen mit Geſchrei und wildem Fluchen ſie vorbei,
und als es nun den Fürſten begann zu hungern und zu dürſten,
fing er zu klagen an und beten, ob ihn der Herr nicht gnug zertreten,
hätt' es der ſchmale Raum erlaubt, er wär gekniet mit bloßem Haupt.
Da rauſcht es in den nahen Zweigen, zwei Männer ſieht er nieder ſteigen.
nicht Feinde ſind es, ſei getroſt!
Sie kommen nicht, zu fahn, zu lauern, es ſind vom alten Schlage Bauern,
von denen Eberhard im Bart gerühmt die echte Landesart,
daß ihrem Schoß all' Nacht ohn Grauen ſein Fürſtenhaupt er wollt' vertrauen.
Wie die den Herzog hier erkunden (ſie wiſſen nicht, wen ſie gefunden),
Ins Dörflein führen ſie ihn gern als einen arm verirrten Herrn.
Sie koſen traulich mancherhand, wie 's gute Sitt' im Schwabenland.
Sie klagen von den harten Tagen und wie das Land ſei ſchwer geſchlagen,
der Herzog flüchtig und verbannt: — doch der hätt's wohl verdient ums Land,
mit Steuern und mit wildem Jagen thät er es unaufhörlich plagen;
bis endlich Gott, der Herr ihn lehrt', daß ihm's nicht alſo ganz gehört.
Der Herzog, ſchamrot, ſah zur Erden, er ſprach: „Das ſoll ſchon anders werden!“

Sie aber ſagen drauf mit Lachen: „Er wird es doch nicht beſſer machen,
und wenn er's in der Not verſpricht, kommt er wieder, hält er's nicht!“
Derweil ſind ſie ins Dorf gekommen und haben ihn ins Haus genommen;
er drückt und bückt ſich durch die Thür, doch kommt ihm alles köſtlich für.
Wie ſchmeckt die harte Bank ihm, hei! Wie mundet ihm der ſchwarze Brei!
Er nimmt vom alten Schranke dort das neue deutſche Bibelwort,
er lieſt in Andacht die Propheten von Fürſtenſtraf' und Volkesnöten;
und wie er drauf ſich macht davon, ſpricht er: „Gott Euch für jetzt belohn,
daß Ihr den Ulrich mochtet ſpeiſen und ihm ſein Regiment verweiſen!“
Er eilt hinaus, ſie glauben's kaum, und war es ihnen lang ein Traum;
doch als das Land ward wiederbracht, ſind ſie gar fröhlich aufgewacht;
mit Kriegsdienſt, Steuern, böſen Frohnen hieß er das ganze Dorf verſchonen,
doch ward der Türk im Reich erblickt, da hat es einen Mann geſchickt,
und gegen die Franzoſen neulich, da ſchickt es mehr als einen treulich.
Alſo hat ſeit 300 Jahren das Dörflein Hart es wohl erfahren,
daß es den Herzog auf der Flucht gerettet aus der Felſenſchlucht.

Von beiden Verſionen, ſowohl der Memmingers, als auch der Schwabſchen, konnte Hauff für ſeine Zwecke an Tatſächlichem nicht viel mehr benutzen, als daß der Herzog auf der Flucht vor ſeinen Feinden in jener Höhle Unterkommen ſuchte. Die Begleitung, die Ulrich mit Rückſicht auf den geplanten Schluß beigegeben werden mußte, hinderte ein weiteres Eingehen auf die Sage, und doch iſt beſonders die Faſſung bei Schwab nicht ohne Einfluß auf Hauff geblieben. Einmal wird dadurch klar, weshalb er Hans, den Pfeifer, der in der Ulrichshöhle die längſt vorbereitete, vom Leſer mit Spannung erwartete Enthüllung ſeines Geheimniſſes gibt, gerade aus Hardt ſtammen läßt. Sodann aber iſt auch der Gedanke der inneren Einkehr, zu welcher der Herzog in der Stille der Nacht Gelegenheit findet, offenbar durch Schwabs Ausführungen angeregt, und der hoffnungsvolle Ausblick in die Zukunft, den unſer Dichter damit verbindet, wird für die Stimmung der ganzen Szene ein wichtiger Faktor.

Als ſagengeſchichtlich muß auch die Grundlage bezeichnet werden, auf welcher die dargeſtellten Vorgänge an der Brücke zu Köngen beruhen. Schwab ſagt in ſeinem Werke „Die ſchwäbiſche Alb“ S. 150:

> Über den Neckar führt bei Köngen eine hübſche, alte ſteinerne Brücke, von welcher die Volksſage Herzog Ulrich von Würtemberg auf der Flucht vor dem ſchwäbiſchen Bunde einen Sprung zu Roß in des Neckars Fluthen thun läßt.

An dieſen Kern gliedern ſich für den Verfaſſer des „Lichtenſtein“ der Stellung entſprechend, die er dem Faktum innerhalb ſeines Werkes

anweiſt, wie von ſelbſt eine ganze Kette von erweiternden, belebenden Motiven, und dadurch wird die Szene eine der packendſten im ganzen Romane.

Als Quellen für das Sagengeſchichtliche kommen ſonach Cruſius und Schwab in Betracht, deren Angaben von Hauff in freier Weiſe teils ergänzt, teils verkürzt verwendet werden. Die wichtigſte Stelle unter den ſagengeſchichtlichen Faktoren gebührt der Feſte Lichtenſtein. Ihr Verhältnis zum Herzog und ihre Bedeutung für deſſen Charakteriſtik wurde an früherer Stelle erwähnt, und es iſt daher nur noch ihres Wertes für den erdichteten Helden mit einigen Worten zu gedenken. Wie der Lichtenſtein ſchon äußerlich einen zentralen Standpunkt innerhalb des Ganzen einnimmt, ſo auch in ſeinen Beziehungen zu Georg Sturmfeder. Lichtenſtein iſt das Ziel ſeiner Wünſche nach der Trennung vom Bunde; auf Lichtenſtein knüpft ihn das Band der Liebe feſter an Maria, auf Lichtenſtein wächſt ſeine Teilnahme, aber auch ſeine Begeiſterung für den hoheitsvollen, unbekannten nächtlichen Gaſt; nach Lichtenſtein führt ihn endlich ein gnädiges Geſchick aus der Gefangenſchaft wieder zurück. So wird der Name Lichtenſtein, nicht nur als Bezeichnung der Burg, ſondern als Verkörperung aller Herzenswünſche Georgs aufgefaßt, für den Dichter allerdings ein fundamentaler Faktor. Wenn man ſich vergegenwärtigt, welche Menge von Stoff er damit verbinden konnte, wie er auch außerhalb der eigentlichen Lichtenſteinſzenen im voraus andeutend, ſpäter rückwärts ſchauend, ihn einzuflechten veranlaßt war, dann wird man verſtehen, warum er gerade ihn als Titel für ſeinen Roman wählte, ganz abgeſehen von den Vorteilen, die eine ſolche Wahl im Hinblick auf das lokalpatriotiſche Intereſſe der Leſerwelt bot. Hervorragende techniſche Eigenheiten fördert die Darſtellung des ſagengeſchichtlichen Materials nicht zutage. Deutlich erkennbar iſt das Streben, langatmige trockene Beſchreibungen zu vermeiden, zu denen namentlich der Lichtenſtein und die Nebelhöhle verführen konnten. Das gelingt Hauff, indem er ihre Schilderung aufs engſte mit der Handlung verwebt, den Leſer in Geſellſchaft der Helden die gegebenen Details gleichſam ſelbſt anſchauen und ſo erſt allmählich zu einem größeren Gemälde entſtehen läßt. Daß trotzdem einzelne beſchreibende Partien nicht ganz zu umgehen waren, zeigt die Darſtellung der Burg (H. 183. 25 bis 184. 16); doch läßt der Dichter hier — und das lehrt deutlich, wie er bemüht war, einen ſolchen Mangel ab-

zuſchwächen — durch das Erſcheinen und die Begrüßung des Burgherrn eine die Handlung weiter führende Unterbrechung eintreten.

D. Das kulturgeſchichtliche Detail.

Während die ſagengeſchichtlichen Motive innerhalb des „Lichtenſtein“ vor allem dazu beitragen, einen Konzentrationspunkt zu gewinnen, zu dem die Beziehungen der erdichteten Handlung hinführen und von dem die geſchichtlichen Ereigniſſe der folgenden Zeit ausgehen, ſo geben die kulturhiſtoriſchen Elemente, die uns jetzt beſchäftigen ſollen, dem Dichter Mittel an die Hand, die weſentlich andere Zwecke verfolgen.

In jedem Teile des Romans finden wir nach der einleitenden Darlegung der politiſchen Ereigniſſe ein größeres kulturhiſtoriſches Gemälde. Beſonders farbenreich iſt das dem erſten Teile eingefügte, auf dem uns Hauff die Ulmer Zuſtände im Jahre 1519 vor Augen führt. Schon der Einzug der Bündiſchen gibt ihm Anlaß, der alten Zünfte (H. 10. 1 ff.), der Stadtwächter (H. 9. 12) mit ihren Hellebarden, der ehrwürdigen Familien Beſſerer (H. 10. 18, 11. 25) zu gedenken, beim Eintritt in die Stadt „tönen drei Stückſchüſſe von der Schanze auf dem Lug-ins-Land herüber“, doch ſind das nur einzelne ohne Zuſammenhang verſtreute Bemerkungen. Eingehender berichtet dann das dritte Kapitel anläßlich des Gaſtmahls, das die Ulmer den Hauptleuten der Bündiſchen ſpenden, über die Ausſtattung des Rathausſaales, die Tracht der Ratsherren. Wir hören, wie der Bürgermeiſter mit einem herkömmlichen Sprüchlein zum Eſſen und Trinken nötigt, wie nach der Beendigung der Tafel „das in Schwaben ſchon damals ſehr häufige Zutrinken“ (H. 27. 10. 11) begann. Unmittelbar darauf werden wir in das Kraftſche Patrizierhaus geführt, deſſen Einrichtung, „das dunkle Tafelwerk an Wänden und Decke“, „der große, weitvorſpringende Ofen“, „der breite Armſtuhl“ ꝛc., uns in vielen Einzelheiten entgegentritt. Wird dabei auch nicht in all und jedem Punkte der hiſtoriſchen Treue Rechnung getragen, ſo hieße es doch dem „Lichtenſtein“ einen ſchlimmen Dienſt erweiſen, wollten wir hier auskügeln, in welchen ſpeziellen Fällen eine korrektere geſchichtliche Faſſung möglich geweſen wäre. Im all-

gemeinen müſſen wir Hauffs Ausführungen als den Zeitverhältniſſen angepaßt bezeichnen; das lehrt ein Vergleich etwa mit Alwin Schulz' Werk über das deutſche Leben im 14. und 15. Jahrhunderte. So lag der Gedanke nahe, daß Hauff auch hierin auf wirklich nachweisbare Grundlagen zurückgegangen ſei. Die Erwähnung des ſchön geſchriebenen Chronikbuches (H. 40. 38) mit den reinlich gemalten Bildern,

> womit die Anfangsbuchſtaben der Kapitel unterlegt waren, die Triumphzüge und Schlachtenſtücke, welche mit kühnen Zügen entworfen, mit beſonderem Fleiße ausgemalt, hin und wieder den Text unterbrachen,

ließen die Benutzung einer Ulmer Chronik vermuten. Tatſächlich findet ſich auch in „Ulms Verfaſſungs-, bürgerliches und commercielles Leben im Mittelalter von Carl Jäger, 1831" manches von Hauff angeführte Detail. Das Brettſpiel (H. 34. 12) wird darin ausdrücklich erwähnt, ebenſo das Zutrinken, der Kleiderluxus, die Geckenhaftigkeit junger Männer, die Familie Krafft und Beſſerer, ſogar ein Dietericus Craftus wird genannt, und doch hat Hauff, wie die Jahreszahl ergibt, das Buch nicht geſehen, nach Feſtſtellung des Ulmer Stadtarchivars auch kein handſchriftliches Material von dort zur Verfügung gehabt. Eine einheitliche Quelle für Hauffs Darſtellung iſt alſo ausgeſchloſſen. Einzelne charakteriſtiſche Züge, wie das in jener Zeit ſchon gerügte Zutrinken, die Namen der berühmteſten Ulmer Geſchlechter, altertümliche Ausdrücke wie Stückſchuß, Zinken, Dicktaler, Feldſchlangen fand Hauff bereits bei Cruſius und Sattler, mancherlei geeignete Gedanken und Angaben mag er wohl auch der belletriſtiſchen Lektüre[a] verdankt haben. Nicht minder wertvoll wurde für ihn die genaue Kenntnis der geſchilderten lokalen Verhältniſſe, die klare Anſchauung, die er ſich an Ort und Stelle vom altertümlichen Ulm erworben hatte. Von Blaubeuren aus beſuchte er dieſe Stadt wiederholt, verlebte ſogar zweimal ſeine Weihnachtsferien dort, und der Umſtand, daß ihn damals zartere Bande

---

[a] In Nr. 128 des „Morgenblattes für gebildete Stände" 1818 fand ſich z. B. ein „Paſſau" überſchriebener Artikel mit folgender Einleitung: „Sie liefern in Ihrem Morgenblatte Gemälde der Zeiten und des geſellſchaftlichen Lebens, welche dem künftigen Geſchichtſchreiber der Kultur und Sitten unſeres vielgegliederten Vaterlandes Material zu einem Gemälde darreicht." Doch konnte in den allerdings nur mit mancherlei Lücken zur Verfügung ſtehenden acht Jahrgängen nur ein einziger wenig aufſchlußreicher Bericht über Conſtanz nachgewieſen werden, der keinerlei Anhaltspunkte gewährte.

an den Ort knüpften[a], erklärt zugleich die Ausführlichkeit, mit welcher er bei der Schilderung gerade der Ulmer Zustände zu Werke geht. Die Herdbruckergasse, „die vom Donauthor an das Rathaus führte“ (H. 9. 17), existiert bis heute; ebenso stand vor 100 Jahren das in ihr beschriebene, damals „von Straußsche“ Haus noch. Hauff eignet es der berühmteren Familie Besserer zu und versieht es außerdem mit einem Erker, um so eine besonders gute Beobachtung des Einzuges zu ermöglichen. Auch seine Angaben über den Rathaussaal entsprechen fast durchgängig den wirklichen Verhältnissen. So ist durch Kombination der eigenen Anschauung mit dem, was bei seinem guten Gedächtnisse an historischem Wissen in ihm aufgespeichert, was sicherlich auch durch mündlich überlieferte Berichte bereichert worden war, seine Darstellung entstanden.

Auf wirklich erkennbar geschichtlichem Boden steht Hauff dagegen mit seiner Beschreibung des Abendtanzes in Ulm. Dafür legt er das Turnierbuch von Rixner, Frankfurth 1566[b] zugrunde, ein Werk, das für die Kenntnis jener Zeit noch heute Bedeutung hat. Die von ihm hinzugefügte Bemerkung über die Seltenheit des Buches (H. 46. 6) bezieht sich auf einen Satz in der Vorrede zur zweiten Auflage, in welcher „Sigmund Feyerabend, Buchhändler in Frankfurth“, die Neuauflage motiviert. Das Buch war 1534 „durch Georgen Rüxner mit hülff und fürschub etlicher fürsten und herren“ in Druck gekommen und bot außer einer Schilderung von „32 Thurnieren“ eine „wahrhafftige Beschreibung der kurzweil und Ritterspiel, so der Durchlauchtigst Großmechtigst Fürst und Herr, Herr Maximilian, König zu Behem, Erzherzog zu Oesterreich, etc. hat halten lassen“. Beide Teile bringen meist unter der Überschrift: „Wie der Abendtanz fürgenommen und sehr herrlich gehalten ward“, zahlreiche Abbildungen in zwei verschiedenen Ausführungen. Hauff benutzte die auf S. 29. 36. 47. 52. 57. 63. 90. 91. 101. 110 und im Anhang S. 19. 21 dargestellte. Im Hintergrunde nehmen die fürstlichen Personen die für sie bereit gehaltenen, etwas erhöhten Sitze ein, ihnen gegenüber, dem Zuschauer den Rücken zukehrend, haben die Musikanten ihren Platz, zu beiden Seiten steht dicht gedrängt die Menge der Damen und Herren. Die Mitte zeigt —

---

[a] Vgl. Hofmann S. 24.

[b] Hauff gibt irrtümlich 1564 an. Die erste Auflage erschien 1534, die zweite erst 1566.

ganz in der von Hauff 46. 28 geſchilderten Weiſe — die tanzenden Paare. Subjektiv hauffiſch iſt dabei die Auffaſſung, die er 46. 86 bezüglich der Gangart der Männer vertritt. Die für ihn maßgebende, auf dem Bilde allerdings merkwürdige Stellung der Beine iſt wohl richtiger auf die Abſicht des Künſtlers zurückzuführen, die Perſonen in der Bewegung zu zeichnen, was für die damaligen Verhältniſſe durchaus keine leichte Aufgabe war[a]. Vom Dichter hinzugefügt ſind auch die Angaben über die Farben der Koſtüme, für die — nach ſeiner Verſicherung — ihm wiederum die Gemälde alter Meiſter mit ihrer friſchen lebendigen Farbengebung als Muſter dienten.

Bilder ſind gleichfalls die Vorlagen für die Ausführungen über das Landsknechtsleben im dritten Teile des „Lichtenſtein“ (Kap. 1 u. 2) geweſen, und zwar kommt außer der „Hiſtoria Herrn Georgen und Herrn Caspars von Frondsberg“, die im Texte einige Anklänge zeigt, hauptſächlich der Anhang in Frage. Er hat den Titel: Von Kayſerlichem Kriegsrechten, Maleſitz und Schuldhändlen, Ordnung und Regiment, ſampt derſelbigen und andern hoch oder niderigen Befelch, Beſtallung, Staht und Empter zu Roß und Fuß, an Geſchütz und Munition etc. etc. von Leonhart Fronsperger. Franckfurt am Mayn 1571. Dieſes Werk enthält auf den erſten 100 Seiten allein 60 Bilder, von denen 58 eine halbe, 2 ſogar eine Doppelſeite in Anſpruch nehmen. Neunmal, auf S. 2. 18. 22. 24. 28. 31. 39. 40. 74, begegnet uns darunter die Darſtellung des Obriſten, der zu den kreisförmig um ihn verſammelten Landsknechten ſpricht, von Hauff 247. 31 verwendet. Sie ermöglicht uns zugleich eine Anſchauung der Bewaffnung. Einem Walde gleich ſtarren die langen Hellebarden empor, hier und da ragt eine Donnerbüchſe heraus (H. 247. 23). Die kurzen Schwerter mit der Linken nach rückwärts haltend, ſtehen die Mannſchaften da, die Beine geſpreizt, Fuß an Fuß, wie eine Mauer (H. 247. 24. 25) und lauſchen den Worten des Vorgeſetzten. Deutlich läßt ſich die eigenartige Bekleidung, das enge Wams, die weite Pluderhoſe, die verſchiedenartige Kopfbedeckung (H. 247. 11 ff.) ſchon hier erkennen. Noch genauer zeigt ſie ein zweites Bild (Fronsp. S. 3. 35. 45) mit nur vier Figuren, „bärtige

[a] Nicod. Friſchlin, „7 Bücher von der Fürſtl. Würtemb. Hochzeit, Tubingen 1578“, gibt eine genaue Beſchreibung der damaligen Art zu tanzen. Hauff kannte ihn offenbar nicht, was für ſeine Darſtellung der Hochzeit Georgs weſentlich wird.

Gesichter mit kühnem, martialischen Aussehen" (H. 247. 20. 21). Auch manche andre Einzelheit des „Lichtenstein" läßt sich durch die bildlichen Wiedergaben bei Fronsperger belegen. Die ungeheuren Trommeln (H. 246. 29) finden wir S. 33, die Gnadenkette des Obersten (H. 246. 35) auf S. 36, die breiten Bänder der Anführer S. 76 veranschaulicht. Für die Hauptlaster des Landsknechtslebens sehr bezeichnend ist bei Fronsperger ein Bild auf S. 7. Im Vordergrunde erblicken wir da drei Spieler, vor ihnen Becher und Krug, seitlich mehrere Fässer voll Wein, dem fleißig zugesprochen wird, während sich unmittelbar daneben zwei in Zank geratene Söldner mit dem bloßen Schwerte zuleibe gehn. Alle drei Momente, die Lust am Trinken, die Liebe zum Spiel und die Streitsucht hat Hauff als Auswüchse des Lagerlebens kurz charakterisiert. Ein wichtiges Zeugnis dafür, daß gerade bildliche Darstellungen für unseren Dichter hohe Bedeutung erlangten, gibt sein Bruder Hermann Hauff in den „Zeitgenossen", 3. Reihe, VII. S. 46. Er sagt hier:

> Jenes geliebte Bücherzimmer war der Tummelplatz, wo wir im mannigfachen Spiele darstellten, was wir gelesen oder gesehen hatten; denn jene lange Foliantenreihe war reich an Bildern, grob und fein, gut und schlecht, aus allen Zeitaltern, und so bildete sich in unseren Köpfen eine freilich sehr lückenhafte Geschichte in Bildern. Wir entzückten uns in Hortlieders „Ursachen des deutschen Kriegs" die eisernen Fürsten und Herren, die Lanzenknechte mit ihren ungeheuren Hosen und Partisanen[a].

Die hier aus Hortlieder erwähnten Bilder geben die Landsknechte in so winzigen Figuren wieder (wenig über 1 cm), daß Hauff eine so genaue Beschreibung, wie er sie im „Lichtenstein" bietet, diesem Werke nicht entnommen haben kann. Da er außerdem die „Historia der Frondsberge" zweimal zitiert, sich sogar bezüglich der Schreibweise des Wortes „Landsknecht" darauf beruft, liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß er ihr seine Angaben verdankt.

Die Art, wie der Dichter die kulturhistorischen Genrebilder vorführt, verrät wieder sein technisches Geschick. Er behandelt sie nicht in allgemein beschreibender Weise, sondern schließt sie an bestimmte individuelle, natürlich erdichtete Persönlichkeiten an, abermals eine Bestätigung für das differenzierende persönliche Moment. So schildert er nicht die Ulmer in ihrer Gesamtheit; er stellt vielmehr einzelne

---

[a] Gemeint ist hier die zweite Auflage des Hortliederschen Werkes, Gotha 1645, von Zach. Prüeschenck von Lindenhoven herausgegeben. Die erste Auflage enthält überhaupt keine Abbildungen.

Typen auf. Der leicht erregbare Weberobermeister Kohler verdeutlicht in Gemeinschaft mit dem neugierigen Waffenschmiede das kleinliche, spießbürgerliche Element, Dieterich von Kraft das Patriziertum. Ebenso stellt er in die Mitte der Landsknechte einzelne, besonders charakterisierte Vertreter derselben in den Personen der vier Hauptleute, die ihm auch Veranlassung zur Einführung verschiedener deutscher Mundarten geben. Für den bramarbasierenden langen Peter könnte eine Stelle bei Adam Reißner „Historia der Frondsberge" als Anregung gedient haben.

> In diesem Jahre Anno 1525 hat der von Frondsberg nicht mehr denn einen Hauptmann, Caspar Reger aus Ulm (den man den langen Caspar nannte), verloren.

Auch Crusius II, 242 erwähnt einen Anton Sixt,

> einen Mann von Rießenmäßiger Grösse, der Kriegsdienste in der Picardie annahm, später in Ungarn eine Fähndrichs- und hernach eine Hauptmannsstelle bekam.

Außer dem Bürger- und Soldatenstande macht uns Hauff auch mit den Vertretern des Bauernstandes bekannt, indem er uns im zweiten Teile des „Lichtenstein" in das Haus des Pfeifers von Hardt führt. Auch hier werden wir in allerlei Einzelheiten eingeweiht, ähnlich wie im Kraftschen Hausstande zu Ulm. Bestimmte Quellen lassen sich hierfür nicht festlegen; jedenfalls beruht die Zeichnung im wesentlichen wiederum auf eignen Beobachtungen. Das näher beschriebene Gerät, die blanken Kannen, Becher und Platten von Zinn, das irdene Geschirr, mit sinnreichen Reimen bemalt, hat Hauff sicher zu seiner Zeit noch auf manchem schwäbischen Gutshofe selber gesehen. Mehr als auf das Lokale legt er hier Gewicht auf die biedern ländlichen Gewohnheiten und Sitten der Pfeifersleute. So wird die Szene im Hardter Bauernhause zu einer Idylle, und das anmutige Bärble erfährt dabei eine psychologische Behandlung, wie sie selbst für Maria nur an wenigen Stellen nachweisbar ist.

Neben den bisher erwähnten drei größeren Zentren kulturgeschichtlichen Materials finden sich im „Lichtenstein" da und dort noch manche hierhergehörige Elemente, so vor allem die Darstellung der Hochzeit Georgs in Stuttgart. Die Beschreibung des Schlosses, die bei dieser Gelegenheit eingelegt wird, erfolgt im Anschluß an Crusius, Paralipomena 409. Für die einzelnen Phasen des Festes selbst, wie das Überreichen der Geschenke, die Speisung der Armen im Schloßhofe, die Veranstaltung der Ritterspiele, werden als Grund-

lage die Angaben Sattlers I. 119 über die Vermählungsfeier des Herzogs mit Sabina benutzt.

Zusammenfassend läßt sich über die kulturgeschichtlichen Elemente im „Lichtenstein" sagen, daß Hauff hierfür zwar keine besonders tiefen Studien angestellt hat, daß es ihm aber dank seines Gedächtnisses, seiner scharfen Beobachtungsgabe und seines historischen Sinnes gelungen ist, das entsprechende Zeitkolorit zu wahren. Bemerkenswert ist auch sein Streben, die Redeweise der eingeführten Personen nicht allzusehr im Tone des beginnenden 19. Jahrhunderts zu halten; beruft er sich doch bei einzelnen Aussprüchen ausdrücklich auf die Quelle (H. 29 Anm., 215 Anm.). Sicher hätte bei größerer Vertiefung hierin noch manches geschehen können; die kurze Zeit der Abfassung mag auch hier als Milderungsgrund gelten.

In welchem Verhältnisse stehen nun die kulturhistorischen Motive zunächst zu den rein geschichtlichen Ereignissen? Besonders klar wird das an der Darstellung des Landsknechtslebens. Diese folgt im dritten Teile, Kap. 1, auf den einleitenden Bericht über die politischen Verhältnisse Württembergs im Sommer 1519, der unter Berufung auf Sattler II, § 16 mit der Bedeutung der Landsknechte für die damalige Zeit endete. In unmittelbarem Anschlusse hieran, ja, mitten hinein in die zum Teil wörtlichen Entlehnungen[a] läßt Hauff — in der Tat bezeichnend für seine Art, Historie und Dichtung zu vermengen — den langen Peter auftreten, und diesem folgen bald die drei übrigen Hauptleute der Landsknechte. Auf diese Weise führt er die soeben beendete allgemeine Erörterung als Handlung weiter, ergänzt, illustriert die dort in Umrissen angedeuteten Züge hier im einzelnen, füllt mit lebendigen Farben, was er vorher nur flüchtig skizziert hatte. — Ebenso knüpft er mit den nach Ulm verlegten Szenen des ersten Teils an den Satz der Einleitung an (H. 6. 31. 32. Das Bundesheer sammelte sich in Ulm und drohte mit einem Einfalle). Auch hier führt er weiter aus und motiviert, was er früher über die Veranlassung des Krieges in großen Zügen angedeutet hatte. Gerade für den ersten Teil, in dem ja das rein Geschichtliche nur schwach vertreten war, wird dieses ergänzende Moment des Kulturhistorischen von höchster Bedeutung. Es übernimmt hier stellvertretend die Aufgabe, das geschichtliche Interesse rege zu erhalten, und im

[a] Sattler: „erwählten ihre Hauptleute", (H. 233. 19) „erwählten aus ihrer Mitte Hauptleute und selbst einen Obersten in der Person des langen Peter".

Vereine mit jenen scheinbar regellos verstreuten, aber immerhin die Richtung genau weisenden historischen Anknüpfungspunkten gelingt das auch.

Was endlich die Stellung der kulturgeschichtlichen Momente zu dem erdichteten Stoffe anlangt, so läßt eine nähere Untersuchung auch hier die enge Aneinanderkettung erkennen. Man denke an das Gastmahl zu Ulm. Welche wichtigen Motive für die Charakteristik Georgs werden an diese kulturgeschichtliche Szene geknüpft! Wie wird hier und beim Abendtanze trotz aller Abschweifungen immer der Faden der Haupthandlung fortgesponnen, nach eingelegten Episoden mühelos wieder aufgenommen! Wie intim sind weiter die Beziehungen, in welche des Dichters Phantasie den schwerverwundeten Georg zur Pfeiferin, vor allem zu deren Tochter zu bringen weiß; scheinbar ungewollt, selbstverständlich und doch so natürlich und volkstümlich anmutend und deshalb zu Herzen gehend. Wesentlich anders leitet Hauff in der Landsknechtsszene zu seinem Hauptheldeu über. Hans, der Pfeifer, übernimmt auch da wieder die Mittlerrolle, und — seiner ganzen rätselhaften Erscheinung entsprechend — hat sein erstes Auftreten auch hier etwas Geheimnisvolles, Ungewöhnliches. Zur inneren Verknüpfung der einzelnen Elemente trägt wesentlich auch die Fähigkeit bei, die in kulturgeschichtlichen Szenen als Typen und Vertreter eines Standes gezeichneten Nebenpersonen auch für den weiteren Verlauf der Handlung, der geschichtlichen wie der erdichteten, nutzbar zu machen. Des Ritters von Breitenstein, der Georgs Nachbar beim Abendschmause in Ulm war und durch seinen gesunden Appetit besondere Aufmerksamkeit erregte, wird in dem Berichte Marx Stumpfs im zweiten Teile wieder gedacht, und am Schlusse läßt ihn Hauff den Ulmer Stadtschreiber über den Segen des Eheglücks aufklären. Der lange Peter nimmt samt seinen Genossen Anteil an der Belagerung Stuttgarts, und bei der Vermählungsfeier Georgs spielt er sich am Eingange der Kirche gar gewaltig als Hüter des Gesetzes auf gegenüber der Pfeifersfrau und dem Bärbele, die wiederum in der Hochzeitsszene wirksame Verwendung finden. So bilden die kulturgeschichtlichen Momente nicht nur Ergänzungen und Motivierungen des historischen Stoffes, sondern sie schlagen zugleich die Brücken hinüber zu den Gliedern der erdichteten Handlung, der dadurch ein entsprechendes Kolorit verliehen wird.

Im „Lichtenstein" liegt somit eine Kombination verschieden-

artiger hiſtoriſcher Elemente vor, die als rein geſchichtliche, ſagen- und kulturgeſchichtliche gekennzeichnet worden ſind. Für die erſten beiden Gattungen laſſen ſich die Grundlagen im einzelnen genau nachweiſen, während das für das kulturhiſtoriſche Material nicht in derſelben Weiſe möglich war und hier bisweilen nur die Richtungslinien angegeben werden konnten, in denen Hauffs Arbeit verlief. Der Aufbau des Ganzen iſt infolge ungleichmäßiger Berückſichtigung namentlich des geſchichtlichen und erfundenen Stoffes kein ſtreng einheitlicher. Der Begriff der „hiſtoriſchen Wahrheit", die Hauff nach ſeiner Einleitung (S. 8. 86) für ſein Werk in Anſpruch nimmt, kann nach den vorangegangenen Einzeldarlegungen, vor allem im Hinblick auf die Mehrzahl der eingeführten geſchichtlichen Perſonen, nur in beſchränktem Sinne als zu Recht beſtehend, nur als relativ gewahrt bezeichnet werden[a].

---

[a] „Der geſchichtliche Kern von Hauffs Lichtenſtein" von Max Schuſter, erſter Band der Darſtellungen aus der Württembergiſchen Geſchichte, herausgeg. von der württemb. Kommiſſion für Landesgeſchichte, Stuttgart 1904, wurde mir erſt nach der am 31. März 1904 erfolgten Abgabe meiner Diſſertation bekannt. Da das Schuſterſche Werk nachträglich nicht von mir benutzt werden durfte, hat es in der vorliegenden Arbeit keine Verwertung gefunden.

II. Die literargeſchichtlichen Vorbilder.

A. Auswahl des Vergleichsmaterials.

Um in folgendem eine Unterſuchung über die literariſchen Vorbilder des „Lichtenſtein“ geben zu können, iſt es zunächſt nötig, im Anſchluß an die einleitungsweiſe ſkizzierte Entwicklung der hiſtoriſchen Romandichtung an der Wende des 18. Jahrhunderts die Frage aufzuwerfen: Welchen Standpunkt nimmt Hauff innerhalb derſelben ein? Welche Arten hiſtoriſcher Romane hat er gekannt? Für die Beantwortung derſelben gibt er uns in einigen ſeiner Schriften wiederum ſelbſt mannigfache Anhaltepunkte und Fingerzeige, indem er an verſchiedenen Orten beſonders ſeiner „Mitteilungen aus den Memoiren des Satans“ [a] über die Gegenſtände ſeiner Lektüre Angaben macht. Für die wirkliche Kenntnis der dabei genannten Werke ſpricht die kritiſche, bisweilen auch ſatiriſche Art, in welcher er Stellung zu ihnen nimmt. Ein Überblick über die dabei in Frage kommenden Stellen zeigt, daß er mit Ausnahme der geſchichtlichen Romane rein lehrhaften Charakters Repräſentanten aller übrigen Gattungen in den verſchiedenſten Schattierungen geleſen hat. Am häufigſten gedenkt er des Romanfabrikanten Cramer; er erwähnt nicht weniger als ſechs ſeiner Werke. Von dieſen wird wegen des offenbar beſonders ſtarken Eindruckes, den es auf den jugendlichen Hauff machte, [b] „Hasper a Spada“ in

[a] Werke II, 1.
[b] II, 1 S. 131.

unſerer Betrachtung zum Vergleiche herangezogen werden. Auf den neben Cramer bekannteſten Romanvielſchreiber Spieß bezieht er ſich nur mit einem Hinweis auf deſſen „Der alte Überall und Nirgends“ [a]. Dieſer Roman ſoll darum neben dem von Vulpius erwähnten, damals weit und breit bekannten und geprieſenen „Rinaldo Rinaldini“ [b] weiterhin gleichfalls mit zur Gegenüberſtellung benutzt werden, wenn auch der Typus des Hiſtoriſchen nicht in durchaus reiner Form innerhalb beider zur Geltung kommt. In ſeiner Skizze „Die Bücher und die Leſewelt“ führt Hauff „das feurige Racheſchwert“ von Hildebrand an. Obwohl dieſes Werk — wie ſchon der Titel ſagt — ſtark an die Tendenz der bereits vertretenen Cramerſchen Produktion erinnert, iſt es doch wegen der viel ſpäteren Entſtehungszeit — es erſchien erſt 1819 — für uns beſonders intereſſant. Die übrigen von Hauff bezeichneten Autoren, vor allem Langbein, Horn, Hermes können hier übergangen werden. Auch Jean Paul fällt für den hiſtoriſchen Roman aus dem Rahmen unſerer Unterſuchung heraus. Ebenſowenig kann E. Th. A. Hoffmann, ſoviel ihm Hauff in andrer Beziehung verdankt, wie auch Tieck hier zum Vergleiche herangezogen werden. Es muß gewiß eigentümlich erſcheinen, daß gerade die Vertreter der eigentlichen Romantik ſich ſo wenig auf dem Gebiete des hiſtoriſchen Romans betätigt haben, um ſo mehr, als doch die Wiedererweckung des deutſchen Mittelalters, wie es ſich in deſſen Liedern, in Bildern und Bauwerken, in Kunſt und Leben zu erkennen gab, eins ihrer Hauptziele war. Offenbar lag es nicht in der Art dieſer Männer, ſich durch einen gegebenen Stoff in ihrer poetiſchen Freiheit beeinträchtigen zu laſſen, und der einzige hiſtoriſche Roman eines wirklichen Romantikers, „die Kronenwächter“, iſt ein deutliches Zeichen dafür, wie ſchwer es ſeinem Verfaſſer bei aller Genialität der Auffaſſung geworden iſt, ein einheitliches, geſchloſſenes Ganze zu bieten. Ob und inwieweit Hauff die „Kronenwächter“ gekannt hat, läßt ſich nicht ermitteln; hinreichende Beweiſe dagegen haben wir für ſeine Bekanntſchaft mit den Ritterromanen Fouqués. Als deren Repräſentant kann für unſere Zwecke am beſten der ausführlicher erwähnte [c] „Zauberring“ benutzt werden. Von denjenigen Vertretern der hiſtoriſchen Romandichtung, welche die belehrende mit der unterhaltenden Tendenz verbanden, zitiert Hauff Caroline Pichler,

[a] II, 1 S. 125.
[b] Ebenda.
[c] II, 1 S. 129. 131.

deren „Agathokles“ schon 1808 erschien. Um nun aber eine Parallele zwischen dem „Lichtenstein“ und einem namhaften Autor auch der Hauffschen Zeit selbst ziehen zu können, empfiehlt es sich, da die wirklich wertvollen Romane eines W. Alexis erst der Folgezeit angehören, an Stelle des mehr kulturhistorisch-ästhetischen „Agathokles“ ein rein geschichtliches Werk, etwa van der Veldes „Patrizier“, zu berücksichtigen. Jedenfalls ist dem Dichter des „Lichtenstein“ van der Veldes Ruf als Verfasser historischer Romane bekannt gewesen. Das geht aus seiner Kritik der Taschenbücher auf 1828 (aus dem Nachlasse mitgeteilt von H. Hofmann, S. 247) hervor, wo er van der Velde neben Scott stellt. Es werden somit folgende Werke deutscher Autoren zum Vergleiche herangezogen werden:

1. Hasper a Spada. Eine Sage aus dem 13. Jahrhunderte von C. G. Cramer. Neue verbesserte Auflage. Leipzig, bei Joh. Benj. Georg Fleischer, 1794.
2. Der Alte Überall und Nirgends. Eine Geistergeschichte von C. H. Spieß. 5. rechtmäßige Auflage. Leipzig, bei Carl Andrä, 1826.
3. Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Romantische Geschichte von Vulpius, 5. Auflage. Leipzig, bey Wienbrack, 1824.
4. Der Zauberring. Ein Ritterroman von Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Nürnberg, bei Johann Leonhard Schrag, 1812.
5. Die Burg Helfenstein oder das feurige Racheschwert von C. Hildebrandt. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfried Brasse, 1819.
6. Die Patrizier von C. F. van der Velde, 3. verbesserte Auflage. Dresden, in der Arnoldischen Buchhandlung, 1825.

Noch bestimmtere Hinweise als auf die bisher genannten Autoren finden wir innerhalb der Hauffschen Schriften für eine Beeinflussung durch Walter Scott. Zunächst gibt er in seiner Einleitung zum „Lichtenstein“ durch eine Reihe von Schlagwörtern Zeugnis dafür, daß er mit dem Inhalte und der Eigenart vieler Romane „des großen Unbekannten“[a] genau vertraut ist. Während er es an dieser Stelle vermeidet, den Namen des englischen Meisters oder den Titel eines seiner Romane anzugeben, werden seine Bemerkungen völlig deutlich in der Skizze „Die Bücher und die Leser-

[a] H. S. 7. 20.

welt", deren dritte Nummer[a] die Überschrift „Der große Unbekannte" trägt. Zwar sind alle seine Ausführungen hier — vor allem die auf die Übersetzungsfabrik in Scherau" bezüglichen[b] — cum grano salis zu verstehen; für uns haben sie jedoch insofern Wert, als daraus zur Genüge hervorgeht, daß Hauff Scotts Bedeutung nicht nur kannte, sondern auch würdigte, und wenn er Nr. 4 der genannten Skizze[c] mit dem Satze beginnt:

> Mein Entschluß stand fest, einen historischen Roman à la Walter Scott mußt du schreiben, sagte ich zu mir; denn nach allem, was man gegenwärtig vom Geschmacke des Publikums hört, kann nur diese und keine Form Glück machen,

so läßt sich daraus sicher mehr als eine bloße Anregung erschließen. So ist der Gedanke der Abhängigkeit Hauffs von Walter Scott keineswegs neu. Unbekannt aber war bisher deren Grad und die spezielle Kenntnis dessen, worin sie bestand. Die Bestimmung des genaueren Verhältnisses der beiden Autoren im Zusammenhange mit der vorher angedeuteten Gegenüberstellung unseres Dichters und der bezeichneten sechs deutschen Schriftsteller bietet geeignetes Material sowohl für die Beantwortung der Frage, ob im „Lichtenstein" deutscher oder englischer Einfluß überwiege, als auch für die Beurteilung des epischen Talentes Wilhelm Hauffs im allgemeinen. Deshalb lohnt es sicher der Mühe, auch diesen Beziehungen einmal im einzelnen näher nachzugehen. Um dabei einer unnötigen Zersplitterung der Aufmerksamkeit vorzubeugen, werden wir gut tun, das Vergleichsmaterial auf seiten des englischen Meisters zunächst auf dessen historische Romane zu beschränken. Welche von diesen Hauff gekannt hat, geht aus seiner von H. Hofmann[d] mitgeteilten Studie über zwölf Romane Walter Scotts hervor. Danach würden für uns — chronologisch geordnet — folgende Romane in Betracht kommen:

1. Waverley (1814) weiterhin Wav. abgekürzt.
2. Old Mortality (1816) weiterhin Mort. abgekürzt.
3. Ivanhoe (1819) weiterhin Iv. abgekürzt.
4. The Monastery (1820) weiterhin Mon. abgekürzt.
5. The Abbot (1820) weiterhin Abb. abgekürzt.
6. Kenilworth (1821).

---

[a] Werke II, 1 S. 325 ff.
[b] Ebenda S. 332. 20.
[c] Ebenda S. 334.
[d] H. Hofmann S. 229 ff.

Unter den hier von Hauff angeführten Werken Scotts findet eigentümlicherweise dessen „Quentin Durward“ keine Erwähnung, obwohl wir ganz untrügliche Beweise dafür haben, daß er auch diesen Roman gelesen hat. Er bezieht sich in der mehrfach erwähnten Skizze[a] wiederholt darauf, außerdem war „Quentin Durward“ unter den von ihm hinterlassenen Büchern[b]. Da nun gerade dieses Werk — wie sich im folgenden zeigen wird — besonders auffällige Beziehungen zum „Lichtenstein“ zeigt, viel deutlichere als z. B. „Kenilworth“, so soll an Stelle des letzteren „Quentin Durward“ eingesetzt werden, um — den sechs zur Vergleichung herangezogenen deutschen Werken entsprechend — auch auf seiten Scotts an der Sechszahl festhalten zu können.

In welcher Form haben nun Scotts Werke unserem Hauff vorgelegen? Hat er den englischen Meister im Originale oder durch Übersetzungen kennen gelernt? Aus seinen Schriften geht unzweifelhaft hervor, daß er des Englischen nicht in dem Maße mächtig war wie des Französischen. Während er nämlich französische Bonmots nur allzugern in seine Ausführungen einflicht, finden sich englische Zitate so gut wie nicht. Ja, die öftere Anwendung des einen Ausdruckes „Goddam!“[c] macht die Ansicht glaubhaft, daß er sich mit englischen Studien überhaupt nicht befaßt hat. Weiter steht fest, daß Hauff eine schulmäßige Kenntnis des Englischen nicht besitzen konnte, da keine der von ihm besuchten Lehranstalten diese Sprache im Lehrplane hatte. Auch die Annahme der privaten Erwerbung nach seinem Abgange vom Stifte hat nicht viel Wahrscheinlichkeit. Im August des Jahres 1824 verläßt er Tübingen, und noch in demselben Monate erscheint seine erste Veröffentlichung: „Kriegs- und Volkslieder“, Stuttgart, in der L. Metzlerschen Buchhandlung, 1824. Im Oktober übernimmt er dann die Hofmeisterstelle bei den Söhnen des Kriegsrats-Präsidenten von Hügel. Während des Jahres 1825 vollendet er vier zum Teil ziemlich umfangreiche Werke[d]; überdies muß er am „Lichtenstein“ energisch arbeiten, da er dem Buchhändler den ersten Teil bis Ende November zugesagt hat.

---

[a] II, 1 S. 332.

[b] Nach einer Mitteilung von Fräulein Emma Hauff, der Tochter seines älteren Bruders Hermann.

[c] Viermal kommt er vor.

[d] Die „Memoiren des Satans“, seine erste Novelle „Othello“, der „Märchenalmanach auf 1826“ und der „Mann im Monde“.

Im Frühjahre 1825 legt er noch dazu die höhere Dienstprüfung, im Sommer sein Doktorexamen ab. Daß er neben dieser doch an und für sich schon bedeutenden Arbeit, die er ja auch nur während seiner freien Stunden leisten konnte, imstande gewesen sei, sich das Englische soweit anzueignen, daß es ihn zur raschen Lektüre von zwölf, meist dreibändigen Romanen Scotts befähigte, ist wohl ausgeschlossen.

Die schon erwähnte, von H. Hofmann veröffentlichte Studie Hauffs über zwölf Romane Walter Scotts trägt eigentümlicherweise die Jahreszahl 1826, so daß es scheinen könnte, als sei sie erst nach der Abfassung des „Lichtenstein" entstanden. Aber diese Jahreszahl bezieht sich sicherlich nur auf die der Untersuchung der einzelnen Romane vorangestellte Kritik. Hauff hat jedenfalls schon in früheren Jahren damit begonnen, Scottsche Romane zu lesen. Die darüber gemachten Notizen, die jetzt mit „II. Nähere Untersuchung der Romane" überschrieben sind, sammelte er und fügte dann später seine — jetzt „I. Allgemeine Bemerkungen" bezeichnete — Meinung über Scotts episches Talent hinzu, indem er den englischen Meister gegen die Vorwürfe der Ideenarmut, der Weitschweifigkeit, der Verwendung charakterloser Personen zu Helden seiner Werke und der Wiederkehr ähnlicher Figuren verteidigt. Die Niederschrift dieser Zusammenfassung seines durch die frühere Lektüre gewonnenen Urteils kann — die Richtigkeit der angeführten Jahreszahl vorausgesetzt — nur auf die ersten Monate des Jahres 1826 datiert werden; denn am 1. Mai bereits trat Hauff seine große Reise an, von welcher er erst Mitte November zurückkehrte. Daß er bei der „näheren Untersuchung der Romane" ihre Titel in englischem Texte gibt, könnte als Beweis dafür angesehen werden, daß er sie doch im Originale gelesen habe. Dem gegenüber muß hier darauf hingewiesen werden, daß auch die Übersetzungen der Scottschen Romane in der damaligen Zeit vielfach unter englischem Titel angepriesen wurden[a] und Hauff somit nur dem allgemeinen Brauche folgte. Da er innerhalb seiner Ausführungen ferner Namen wie „Pfundtext", „Vielgrimm", „Magda Wildfeuer" und „Heinrich Warden" anführt, da sich außerdem Iv. und Quent. Durw. als Übersetzungen in seiner Bibliothek vorfanden[b], dürfen wir unter Hinzunahme der schon

[a] Vgl. Übersetzungsanzeige von „Peveril of the Peak", Intelligenzblatt Nr. 25 für 1822, ebenso Nr. 7 für 1822, Nr. 38 für 1821.

[b] Mitteilung von Fräulein Emma Hauff.

erwähnten Argumente vermuten, daß er sich auch die Bekanntschaft mit den übrigen Romanen auf die gleiche Weise verschafft hat. Diese Annahme wird endlich dadurch gestützt, daß er selbst sehr oft von den Scott-Übersetzungen spricht:

„Übertragungen, die wie Pilze aus der Erde zu wachsen scheinen“ [a], „Wie, nichts Schönes um zwei Taler? Und doch kostet ein Roman von Walter Scott nur 20 Groschen!“ „Wenn Sie Übersetzungen haben wollen,“ sagte der Buchhändler, „ich dachte, Sie wollten Originale.“ [b] Diese Übersetzungen, diese wohlfeilen Preise werden uns ohnedies bald ruinieren [c]. Man kauft sich Groschenübersetzungen oder wohlfeile Taschenausgaben [d]. „Intelligenz und Geschmack, das Bändchen um neun Kreuzer rheinisch!“ rief er [e].

Einen weiteren Punkt der Untersuchung, wenngleich nicht von derselben Bedeutung, so doch immerhin zu wichtig, um völlig übergangen zu werden, bot nun die Frage, welche von den damals vorhandenen Scott-Übersetzungen von Hauff benutzt worden ist. Recht willkommen für deren Erledigung war die weitere Mitteilung des Fräulein Emma Hauff, daß die nach des Dichters Tode in seinem Nachlasse vorgefundenen Übersetzungen von Iv. und Quent. Durw. der Reutlinger Ausgabe (bei Heerbrandt und Enßlin) angehörten, um so willkommener, als diese bei der Eruierung gar nicht in Betracht gezogen werden konnte, weil sie völlig unbekannt ist. Die Bücherlexika von Kayser [f] und Heinsius [g] verzeichnen sie nicht, auch in den Literaturblättern [h] jener Tage wird ihrer mit keiner Notiz gedacht, während man doch sonst jede neue Übersetzung oft wochenlang vorher ankündigte, wie es gewöhnlich heißt, „zur Vermeidung von Kollisionen“ [i]. Leider erwies sich diese Reutlinger Ausgabe als besonders selten. Die Stuttgarter königl. öffentliche Bibliothek

---

[a] „Lichtenstein“ S. 7. 22. 24.

[b] Werke II, 1 S. 334. 27—30.

[c] Ebenda S. 334—335.

[d] Ebenda S. 336. 18 ff.

[e] Ebenda S. 335. 21 ff.

[f] Vollständiges Bücherlexikon, enthaltend alle von 1750 bis 1832 in Deutschland und den angrenzenden Ländern gedruckten Bücher von Chr. Gottlob Kayser. Leipzig 1835.

[g] Allgemeines Bücherlexikon oder vollständiges Verzeichnis aller von 1810 bis 1830 erschienenen Bücher, welche in Deutschland .... von Wilh. Heinsius. Leipzig, bei Gleditzsch.

[h] Beilage zum Morgenblatt.

[i] Intelligenzblatt Nr. 1 für 1820. Ankündigung der Firma Hinrichs.

konnte nur Wav. zur Verfügung stellen[a], alle weiteren Bemühungen an den Universitätsbibliotheken zu Straßburg, Göttingen, Tübingen, Heidelberg, München, Halle, Jena, Berlin und Leipzig, an den königl. Bibliotheken zu Dresden, Berlin und München waren umsonst. Auch die von einer Leipziger und einer Stuttgarter Firma unternommenen Schritte, auf buchhändlerischem Wege in den Besitz des einen oder andern der übrigen fünf Romane in jener Ausgabe zu kommen, führten zu keinem Resultate. Die Verlagsbuchhandlung, jetzt Laiblin und Enßlin in Reutlingen, berichtete, daß die bis 1832 zurückreichenden Geschäftskataloge jene Übersetzungen nicht mehr erwähnen, diese demnach als um die betreffende Zeit bereits vergriffen zu betrachten seien. Um nun doch auch für jene fünf Romane eine Übersetzung der Hauffschen Periode heranziehen zu können, wurde der Versuch gemacht, die erste Auflage der Ausgabe zu beschaffen, die Gebrüder Schumann durch die „Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker in neuen Verdeutschungen" seit 1821 veranstalteten. Hauff konnte sie, wie die Datierung lehrt, sehr wohl benutzt haben, und er kannte sie mindestens dem Gerüchte nach; denn die Angabe der „zwanzig Groschen"[b] und der Ausdruck „Groschenübersetzungen"[c] kann sich nur auf diese in Zwickau erscheinenden Bändchen beziehen, deren oft fünf (à vier Groschen) zu einem Scottschen Romane, z. B. zu Abb. und Quent. Durw. gehörten[d]. Auch hierbei ergab sich ein negatives Resultat, und es scheint tatsächlich, als ob die meist ungebunden in den Handel gebrachten kleinen Bände in jenen Jahren so stark gelesen worden wären, daß sie, völlig zerlesen, nicht auf uns gekommen sind. Es blieb somit keine andere Möglichkeit übrig, als Übersetzungen der Hauffschen Zeit von W. A. Lindau oder K. S. Methusalem Müller zum Vergleiche heranzuziehen, die in der nötigen Zahl auch nur von einer einzigen Bibliothek, der Universitätsbibliothek zu München, geliefert werden konnten. Die weiterhin gegebenen Zitate beziehen sich mithin auf folgende Ausgaben:

---

[a] Von allen übrigen hier nicht in Betracht kommenden Romanen Scotts waren noch Nigel, Peveril und Kenilworth in dieser Ausgabe vorhanden.

[b] Vgl. Anm. b S. 57.

[c] Vgl. Anm. d S. 57.

[d] Der Satz „Intelligenz und Geschmack", das Bändchen 9 Kr. rh. (Werke II, 1 S. 335. 21 ff.), bezieht sich auf die von Gebr. Frankh in Stuttgart veranstaltete, im Januar 1826 im Intelligenzblatt Nr. 7 angekündigte Ausgabe.

Wav. Reutlinger Ausgabe von G. A. Heerbrandt und J. N. Enßlin 1825.

Mort., überſetzt von W. A. Lindau. Brünn, Traßler, 1820.

Abb., überſetzt von W. A. Lindau. Leipzig, Reinſche Buchhandlung, 1824.

Mon., überſetzt von K. L. Meth. Müller. Berlin, Duncker & Humblot. Ohne Angabe.

Jv., überſetzt von K. L. Meth. Müller. Leipzig, Hinrichs, 1821.

Quent. Durw., überſetzt von K. L. Meth. Müller. Leipzig, Herbig, 1823.

Um ein Urteil über die Eigenart der Reutlinger Ausgabe zu gewinnen — Lindaus und Müllers Überſetzertätigkeit wird in den Literaturzeitungen jener Tage genügend gewürdigt — wurde ein Vergleich angeſtellt zwiſchen:

1. dieſer bei Heerbrandt und Enßlin in Reutlingen erſchienenen (R.),
2. der Zwickauer von Gebr. Schumann verlegten (zweite verbeſſerte Auflage von M. C. Richter 1826) (Z.),
3. einer von W. L.** überſetzten 1822 in Leipzig von Wilhelm Lauffen veranſtalteten (W. L.) und
4. dem engliſchen Originale des „Waverley". Das Reſultat war folgendes:

1. R. ſchließt ſich auf das engſte an die engliſche Vorlage an. Sie berückſichtigt nicht nur die Einteilung in die Kapitel genau, ſondern auch die innerhalb derſelben vom Autor gemachten Abſchnitte. Kein Satz, ja kein Wort bleibt unerwähnt; ſie iſt das wahre Meiſterſtück einer Fingerüberſetzung. Dem entſprechend lehnt ſie ſich im Wortlaute völlig an die engliſche Ausdrucksweiſe an, und es entſteht bei der offenbaren Spracharmut des anonymen Überſetzers ein Stil, der bisweilen jeder Spur einer deutſchen Diktion entbehrt. Man höre z. B. folgende Ungeheuerlichkeiten:

> die ſenkrechte Steifigkeit ſeiner Geſtalt[a], der eidweigernde Geiſtliche[b], Ihre Formen, obwohl faſt zu fülleich[c], ein ſchimmernder Redner[d], die Scheinbarkeit[e], der ſeynwollende Hof[f].

2. W. L. ſtellt das Gegenteil von R. dar. Sie läßt zwar keine längeren Abſchnitte, wohl aber hier und da einen Zwiſchenſatz, einen

---

[a] I, Kap. 10 S. 93. [b] I, Kap. 11 S. 100. [c] II, Kap. 17 S. 197.
[d] II, Kap. 1 S. 6. [e] III, Kap. 3 S. 26. [f] III, Kap. 3 S. 27.

Entwurf des Originals als ſcheinbar überflüſſig fort, um an anderer Stelle eigene Gedanken einzuſchalten, überſetzt außerdem nie völlig genau, iſt alſo durchaus unzuverläſſig. So gibt ſie ſchon die erſte Überſchrift (bei Scott chapter ſecond) „Waverley-Honour. — A Retroſpect“ [a] durch „Das tadelloſe Schloß Waverley“ wieder.

Z. Z. ſteht in der Mitte zwiſchen R. und W. L. Auch ſie hält ſich im allgemeinen ſtreng an den engliſchen Text, doch nie ſo, daß ſie ſich dadurch zu völlig unmöglichen und undeutſchen Konſtruktionen wie R. verleiten ließe.

Recht deutlich wird der Unterſchied der drei Ausgaben an folgendem Beiſpiele:

Scott [b].	R. [c].	W. L. [d].	Z. [e].
So far as our tale is concerned, we have only to relat the fate of Balmawhapple, who, mounted on a horſe as headſtrong and ſtiff-necked as his rider, purſued the flight of the dragons above four miles from the field of battle, when ſome dozen of the fugitives took heart of grace, turned round, and, cleaving his cull with their broad ſwords, ſatisfied the world, that the unfortunate gentleman had actually brains, the end of this life thus giving proof of a fact greatly doubted during its progreß.	Soweit es unſere Geſchichte betrifft, haben wir nur noch das Schickſal Balmawhapples zu berichten, der, reitend ein Pferd ebenſo halsſtarrig und hartnäckig als der Reiter, die fliehenden Dragoner mehr als vier Meilen weit vom Schlachtfelde verfolgte, bis einige Dutzend Flüchtlinge ein Herz faßten, umkehrten und mit ihren Pallaſchen ihm die Hirnſchale ſpalteten, wodurch ſie die Welt überzeugten, daß der unglückliche Edelmann wirklich Gehirn gehabt habe, ſo daß das Ende ſeines Lebens eine im Fortgange desſelben ſehr bezweifelte Tatſache bewies.	Nur Balmawhapple, der ſich beim Verfolgen von zehn Dragonern zu weit gewagt hatte, ward zum Beweiſe, daß er einen Kopf habe, woran mehrere zweifeln wollten, auf dieſen geſchoſſen.	Soweit es unſere Erzählung betrifft, haben wir nur noch Balm.s Schickſal zu erwähnen. Er ritt ein Pferd, das ebenſo kollerig und hartnäckig wie ſein Reiter war, und verfolgte die fliehenden Dragoner über vier Meilen weit, als einige Dutzend der Flüchtlinge wieder Herz faßten, umkehrten, ſeinen Kopf mit ihren Säbeln ſpalteten und die Welt überzeugten, daß dieſer unglückliche Edelmann wirklich nicht ohne Hirn war, ſo daß das Ende ſeines Lebens noch den Beweis für eine Tatſache lieferte, welche man während der ganzen Dauer desſelben bezweifelt hatte.

[a] Wav. I, Kap. 2. [b] Scott S. 42. [c] Wav. II, Kap. 23 S. 266.
[d] W. L. III, Kap. 13 S. 104. [e] Z. III, Kap. 47 S. 168.

Nach Erledigung der Punkte, die sich mit der Auswahl und dem Texte des zur Beobachtung heranzuziehenden Materials beschäftigen, gehen wir zu dem Vergleiche zwischen den S. 53 bezeichneten deutschen Schriftstellern und Scott einerseits und Hauff anderseits selbst über, und zwar können wir unserer Aufgabe am besten so gerecht werden, daß wir

in einem ersten Teile die Tendenz ihrer Werke beleuchten,
in einem zweiten Teile ihre Technik zur Betrachtung stellen
und in einem dritten Teile nachzuweisen suchen, ob und in welchem Maße motivliche Elemente der Vorlagen im „Lichtenstein" wiederkehren.

B. Tendenz der Vorlagen.

Die Werke von Vulpius, Cramer und Spieß bilden insofern eine zusammengehörige Gruppe, als bei ihnen von einer eigentlichen Tendenz gar keine Rede sein kann. Für den unbefangenen Leser scheinen sie unter dem Zeichen des Sturmes und Dranges zu stehen. Dieselbe Kraftgenialität, die Klinger in seinem Giafar zum Ausdrucke bringt, der die Welt als

> ein ungeheures von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus ansieht, wo ein unersättlicher Dämon herumwütet und würgt, und nur der Dampf der Vernichtung in seine Nase steigt,

dieselbe Vorstellung vom Rechte und Werte der freien Persönlichkeit, der Goethe in seinem „Götz" und späterhin Schiller in seinen „Räubern" Ausdruck verlieh, suchen als treibende Kräfte auch sie darzustellen; aber es bleibt eben nur ein Versuch. Völliger Mangel an wirklich innerer Empfindung, der durch Anwendung sich beständig steigernder Übertreibungen nur mühsam verdeckt wird, und das Gefühl des Erborgten, des gesucht Effektvollen, des gewaltsam Anempfundenen, das jeden Leser dabei erfaßt, läßt uns heute derartige Machwerke neben den mit lebendigem Blute geschriebenen Erzeugnissen des wirklichen Sturmes und Dranges als unwürdig verurteilen.

Deutlich erkennbar mischen sich bei diesen drei Autoren mit den anklingenden Sturm- und Drangtendenzen solche romantischer Art —

romantiſch hier in dem jener Zeit entſprechenden Sinne von abenteuerlich, geheimnisvoll, geſpenſterhaft und ſchauererregend — weshalb man ihre Werke auch als zur ſogenannten Schauerromantik gehörig bezeichnet. In ganz beſonderem Maße verrät Spieß die Neigung zum Wunderbaren, indem er im „Überall und Nirgends“ das Rittermotiv mit dem des Geiſterweſens verquickt. Der Ritter Georg von Hohenſtaufen muß zwei Jahrhunderte lang als Geiſt umherirren, ehe er dem Rechtſpruche des höchſten Richters Genüge tun kann. Er vermag, wenn es ihm beliebt, ſich ſofort in die Lüfte zu ſchwingen, um — als Mönch verkleidet — an dem entlegenſten Orte ſeine Rolle weiter zu ſpielen. Wir finden derartige Kombinationen jetzt direkt widerſinnig und vermögen kaum zu glauben, daß ſie zur Zeit ihres Erſcheinens ein ſo dankbares Publikum finden konnten. Der Aber- und Wunderglaube kraſſierte eben damals in einer Weiſe, wie ſie ſchlimmer nicht gedacht werden kann[a].

Allzugern nur gingen Autoren vom Schlage eines Cramer und Spieß auf den Geſchmack des leſeſüchtigen[b] Publikums ein, der dadurch immer neue ungeſunde Nahrung fand. Allen auch noch ſo ſcharfen Tadel einſichtiger Männer ließ man unbeachtet, maßgebend blieb allein die kritikloſe Menge, wie aus dem Vorworte zur zweiten Auflage des „Hasper a Spada“ hervorgeht, wo Cramer ſagt:

> Das Publikum iſt indes der entſcheidende Richter. Spricht dieſes: Ich mag dich nicht mehr leſen! oder — welches das nämliche iſt — klagen meine Verleger? — o! mit Vergnügen trete ich zurück; denn ich mag durchaus niemanden, am wenigſten aber dem Publikum läſtig werden, und — Gott ſei Dank! — weiß ſonſt meine Arbeiten, und mein Brod. Aber ſolange ich dieſem gefalle, will ich auch ſchreiben, was mein Geiſt vermag, und meine beiden Hände vorbringen können.

---

[a] „Soviel auch ſchon,“ heißt es in Nr. 117 der Allg. deutſchen Bibliothek S. 275, „ſeit mehreren Jahren für die Aufklärung der niederen Klaſſen geſchrieben worden iſt, ſo wenig Früchte ſieht man bis jetzt noch von dieſen Bemühungen, und es fehlt viel, daß auch nur die allergröbſten und allerſchädlichſten Arten des Aberglaubens aus den Köpfen des großen Volkshaufens vertrieben werden. Der Glaube an Hexen, Geſpenſtererſcheinungen, Schatzgräberkünſte, Ahndungen uſw. iſt — und nicht bloß unter dem niedrigſten Pöbel — noch weit allgemeiner, als viele zu glauben ſcheinen. Noch oft beſuchen leichtgläubige Bauern die Buchläden, fragen ängſtlich nach Dr. Fauſts Höllenzwang, der Clavicula Salomonis und ähnlichen Teufels- und Geiſterbanner-Rezeptbüchern und Schatzgräberformeln, die ſie um jeden auch noch ſo hohen Preis zu bezahlen geloben.“

[b] Allg. deutſche Bibliothek, 62. Bd., 1. Stück S. 612.

Gleiche Konzeſſionen machen Vulpius und Spieß dem Geſchmacke des Publikums; auch ſie ſchreiben, was die Kaſſen der Leihbibliotheken und ihre eigenen füllte, und würden, wenn irgendeine andere Mode geherrſcht hätte, ebenſo willig und ergiebig ihr die Feder geliehen haben. Leider wirkten die Folgen der Schauerromantik lange Zeit fort über die Grenze des Jahrhunderts, ja, bis in das erſte Drittel des 19. hinein; das zeigt deutlich Hildebrands „Burg Helfenſtein". Hier werden alle die Greuel, welche die aufrühreriſchen Bauern in ihrer beſtialiſchen Wut an den adligen Herren verübten, geradezu abſichtlich breit ausgemalt. Auch van der Velde, deſſen ſchriftſtelleriſche Tätigkeit die Jahre 1814—1824 umfaßt, und der zu ſeiner Zeit — obwohl er nicht weniger als 19, vorzugsweiſe hiſtoriſche Romane herausgab[a] — bei weitem nicht allen Aufträgen genügen konnte, auch er, der trotz der nicht zu leugnenden Vielſchreiberei über ſeine Vorgänger geſtellt werden muß, ſteht offenbar noch unter dem Einfluſſe Cramers, von dem er in ſeiner Jugend beſonders viel geleſen hatte. So bringt er in den „Patriziern" mit Vorliebe unheimliche Kerkerſzenen zur Darſtellung (S. 84. 114). Seine Perſonen ſprechen nicht ſelten mit Grabestönen, ſie glauben an böſe Omina (S. 128), Vorahnungen (S. 114) und Zauberbilder, daß es ſie „packt und ſchüttelt wie Fieberſchauer" (S. 135). Sogar die Romane Scotts, des engliſchen Meiſters, ſind von der Tendenz des Romantiſchen in dem hier angewandten Sinne keineswegs frei. Für die Richtung ſeines Geſchmackes iſt in dem autobiographiſchen Fragmente, womit Lockhardt die „Memoirs" eröffnet, die Stelle bemerkenswert:

> My own enthuſiasm however was chiefly awaked by the wonderful and the terrible[b].

Unterſtützt wurde dieſer Hang zur Romantik durch den Einfluß, den die Literatur Deutſchlands am Ende des 18. Jahrhunderts auf ihn gewann, zumal in jener Zeit merkwürdigerweiſe faſt nur die Produkte des Sturmes und Dranges in England Eingang fanden[c]. Für Scott kommt neben Bürger vor allem Goethes „Götz" in Be-

---

[a] C. F. van der Veldes Lebenslauf und Briefe, S. 17. Dresden 1827.

[b] Lockhardt I. Memoirs of the early life of Sir W. Scott, written by himſelf, S. 27.

[c] Allan, Life of Scott, S. 62, zitiert nach Elze, Sir Walter Scott, I S. 129. Dresden 1864.

tracht, den er 1799 ſelbſt überſetzt und den Carlyle in ſeinem „Eſſay on W. Scott" bezeichnet als

> the prince cauſe of „Marmion" and „the Lady of the Lake" with all that has ſince followed from the ſame creative hand[a].

Deutſche Einflüſſe ſind auch auf dem Gebiete des Romans nicht ohne Wirkung auf Scott geblieben, und Lewis, deſſen Bekanntſchaft er 1798 in Edinburgh machte, hat ſeinen „Monk" in Deutſchland verfaßt, und zwar in jener Periode, da Cramer und Spieß in Anſehen ſtanden. Wie weit die deutſchen Schauerromane Scott ſelbſt bekannt waren, iſt im einzelnen nicht unterſucht; aber ſoviel ſteht feſt, daß die geſamte engliſche Produktion dieſe Gattung nur allzugern durch ein „from a German manuſcript" der Gunſt des Publikums näherrückte und deshalb ſchließlich „German ſchool" als gleichbedeutend mit Schrecken und Grauſen erregend aufgefaßt wurde[b]. So iſt es denn durchaus erklärlich, wenn ſich ein Teil dieſer Vorliebe für das Schauer- und Grauenvolle auch auf Scotts Romane übertragen hat, die — wir ſprechen hier nur von den hiſtoriſchen — faſt ausnahmslos Szenen mehr als düſteren Charakters enthalten. Unaufhörlich wird z. B. in Mort. mit den ſtärkſten Affekten gearbeitet. Jedes Auftreten Balfours zieht den Verluſt von Menſchenleben nach ſich. Auf Befehl Claverhouſes werden in Mort. III. 4 zwölf Puritaner in einer Küche niedergemetzelt, und Morton entgeht dem gleichen Schickſale nur dadurch, daß er im Getümmel unter die Leiche eines der Opfer fällt. Wenn Scott anderwärts berichtet, wie räuberiſche Schottländer das Haupt eines Ermordeten auf den Tiſch ſeiner Schweſter ſtellen, an dem ſie Erfriſchungen einnehmen, und wie ſie dann auch dem Gerichteten ein Stück Brot zwiſchen die Kinnladen ſtecken, wenn wir weiter an die wahrhaft teufliſche Unmenſchlichkeit des Generalprofoſſen in Qu. D., an die Beichte der alten Ulrika in Iv. denken, ſo erſcheint das zeitgenöſſiſche Urteil in Monthly Review enlarged Juli 1820, pag. 200 ff. völlig berechtigt:

> Scott hat ſich Licenzen zu eigen gemacht, die den wilden und üppigen Auswüchſen der Deutſchen ſelbſt in ihren düſteren und märchenhaften

---

[a] Über die genaueren Beziehungen zwiſchen Goethe und Scott vgl. Roeſel, Die literariſchen und perſönlichen Beziehungen Sir W. Scotts zu Goethe. Diſſ. Leipzig 1901.

[b] Zeiger, Die deutſche Literatur in England am Schluſſe des 18. und im 1. Viertel des 19. Jahrh. Stud. f. vergl. Literaturgeſch., I. Bd., 2. Heft 1901, S. 239 ff.

Ritterromanen und in diesen schrecklichen Ausmalungen menschlicher und natürlicher Gefühle manchmal nahekommen, manchmal sie überbieten.

Welche Stellung nimmt nun Hauff gegenüber dieser Vorliebe für das schauerlich Romantische ein? Auch von ihm wissen wir, wie er in buntem Durcheinander Werke von historischer Bedeutung, Chroniken, Ritterromane herab bis zu denen eines Cramer und Spieß las. Wie sehr er zuzeiten jene Romanwelt eines Hasper, Rinaldo oder Thiodolf für die wirkliche anzusehen geneigt war, gibt seine Reminiszenz im 19. Kapitel der „Memoiren des Satans" zu erkennen. Auch in ihm wurde auf diese Weise eine merkliche Vorliebe für die Gestalten des Mittelalters erregt; auch er fand an dem Phantastischen und Wilden, an dem übermenschlich Großen der Helden seiner Lektüre eine Zeitlang inniges Vergnügen; doch hat er diesen Standpunkt rechtzeitig überwunden. Besonders interessant ist es für uns, zu hören, wie er sich in dieser Beziehung mit Scott auseinandersetzt, da hiermit zugleich sein Verhältnis den deutschen Schauerromantikern gegenüber gekennzeichnet ist. In den allgemeinen Bemerkungen zu seiner Studie über Scott schreibt er[a]:

Bey jeder Dichtung fordert der rohe wie der gebildete Leser eine gewisse Befriedigung, mit welcher er am Schlusse das Buch weglegen kann. Oft siegt am Schlusse die englische Natur über den Verfasser, und er malt, was man kurz wünscht, lang aus. So wird das Schreckliche zum Widerwärtigen. So in Waverley, wo zwar Mac Ivor so enden muß — wo es aber nicht nötig ist, daß wir alle Präparate zur Hinrichtung sehen.

In der näheren Untersuchung der Romane Nr. 5[b] heißt es: „Seine Kerkerszene erinnert an gräßliche Banditenromane"; in Nr. 8[c] wird Julian v. Avenel „ein roher Raubritter, weder neu noch interessant" genannt, und die Fabel zum Ivanhoe — Nr. 10 bei Hauff[d] — „gleicht mit ihren Episoden und dem Schmuck etwas zu sehr den Ritterromanen der verflossenen Dezennien". Diesem theoretischen Standpunkte bleibt Hauff auch bei der Ausführung seines „Lichtenstein" treu. Er vermeidet hier alles, was abstoßend und abscheuerregend wirken konnte, und gerade der lichtvolle Hauch der Anmut, der über seinem Werke liegt, ist es, der es unsrer Jugend lieb und wert erhält.

---

[a] Dr. H. Hofmann S. 231.
[b] Ebenda S. 239.
[c] Ebenda S. 240.
[d] Ebenda S. 241.

Eine zweite deutlich hervortretende Eigenart der von uns als Vorbilder Hauffs betrachteten Werke — namentlich der englischen — liegt in dem Begriffe des Historischen. Es ist das ein gemeinsames Kennzeichen der Geistesprodukte beinahe aller Völker Europas in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, veranlaßt vor allem durch die ungemessenen Pläne des großen Korsen. Ganz unwillkürlich besann sich da jede Nation auf sich selbst; der Stolz auf die große Vergangenheit erwachte, und weil mit dem Empfinden eines Volkes, mit seinem Leben, seinem Werden und Vergehen die Dichtkunst aufs innigste verknüpft ist, mußte jene geschichtliche Tendenz auch in ihr eine Verkörperung finden, sei es nun in der Form des Liedes, der Ballade, des Dramas oder — wie bei Fouqué, van der Velde und Walter Scott — des Romans. Wenn die Werke eines Cramer, Spieß und Vulpius — als dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts angehörend — ebenfalls einer gewissen historischen Färbung nicht entbehren, so wird diese durch wesentlich andere Gründe veranlaßt, in der Hauptsache einem politischen, der französischen Revolution, und einem literargeschichtlichen, dem Erscheinen des „Götz". Bei der ungeheuren Produktivität der genannten drei Autoren ist jedoch ohne weiteres ersichtlich, daß von einer Vertiefung in historische Quellen und künstlerischer Benutzung derselben keine Rede sein kann, daß ihre Romane somit in viel geringerem Grade geschichtlich sind als diejenigen Scotts. Geradezu unverantwortliche Unkenntnis des doch schon im „Götz" ausgeführten, auch von Veit Weber in den „Sagen der Vorzeit" verwerteten Materials über Kostüm und Bewaffnung der Ritter, Bau und Ausstattung der Burgen offenbaren namentlich Cramer und Spieß. Ihnen erscheinen die Auswüchse des Rittertums, rohe Barbarei und unersättliche Genußsucht, als dessen Hauptmomente, und aus dem beständig sich wiederholenden Splittern der Lanzen, Krachen der Brustharnische, Klirren des Helmsturzes, Gebell der Rüden, Getrappel der Pferde, dem „dumpfen schauerlichen Gerassel der Knechte mit den Rammeln und Ketten an den Zugbrücken" und dem Kreisen der Humpen setzt sich ihnen das Bild des Mittelalters zusammen. — Daß Hauff mit dieser gewissenlosen Art der Benutzung geschichtlicher Stoffe nichts gemein hat, dafür bietet der erste Hauptteil unserer Arbeit, die historischen Grundlagen des „Lichtenstein", genügenden Beweis, und wenn es bei Wechßler „W. Hauff"[a] heißt, Hauff habe mit seinem „Lichtenstein" einen

[a] Westermanns Illustr. Deutsche Monatshefte 1876, S. 675 ff.

Ritterroman schreiben wollen, wie er sie in seiner Jugend las, so trifft das weder bezüglich der Tendenz der dort vorherrschenden Schauerromantik noch auch hinsichtlich der Auffassung des Historischen zu. — Ritterromane, wenn auch infolge der inzwischen völlig veränderten literarischen Verhältnisse und der persönlichen Eigenart des Verfassers ganz anderer Art als die bisher behandelten, sind auch die Werke, deren Reihe Fouqué 1815 mit der Herausgabe des „Zauberring" eröffnete. Sie stehen offenbar unter dem Eindrucke des nationalen Aufschwungs der vorhergehenden Jahre. Sie werden durchweht von echter Begeisterung für die altdeutsche Vergangenheit, idealer vaterländischer Gesinnung und echter Herzensfrömmigkeit. In ihnen versucht Fouqué, den Geist des alten Rittertums durch Vorführung wirklich edler Vertreter darzustellen; doch verfällt er dabei in das andere Extrem, sofern er seine Gestalten zu ideal, tapfer, treu, ehrenhaft und minniglich, mit einem Worte zu konventionell zeichnet, als daß sie der historischen Wahrheit entsprechen könnten. Da er außerdem mehr Gewicht auf Äußerlichkeiten, auf ausführliche Schilderung der Harnische, Helme und Helmbüsche, der Schwerter, Sättel und vor allem der Streitrosse als auf kulturgeschichtlich getreue Wiedergabe der Zeitverhältnisse legt, so geht die Kritik oft recht derb mit ihm ins Gericht. Brandes nennt z. B. seine Ritter „ausgestopfte Rüstungen", Julian Schmidt leugnet jede Spur von historischer Farbe. Mag man damit auch dem Verfasser des „Zauberringes" nicht völlig gerecht werden, für uns steht die Tatsache fest, daß Hauff in der Verwendung des geschichtlichen Prinzips durch ihn keine nennenswerte Beeinflussung erfahren konnte. — Eine wesentlich andre Behandlung findet der historische Stoff schon bei Hildebrand, insofern er seine Erzählung, „die Burg Helfenstein" an ein wirkliches Ereignis der Geschichte, den Bauernaufstand unter Thomas Münzer, anknüpft, am Schluß auch Karls V. Krieg gegen Frankreich verwendet. Hier werden bekannte Personen, Kaiser Maximilian, der Hofnarr Kunz von Rosen und der schon genannte Anführer der Bauern, erwähnt; aber eine auch nur oberflächliche Analyse des Ganzen zeigt, welch untergeordnete Stellung diese Persönlichkeiten und die mit ihnen in Zusammenhang gebrachten Daten einnehmen, wie sie in der Tat nur dazu dienen, den weitschweifig erzählten Greueltaten der wütenden Bauern, die den Hauptteil bilden, eine Art historischer Berechtigung zu geben. Offenbar günstige Gelegenheiten zu ausgiebiger Verwendung ge-

ſchichtlichen Materials dagegen läßt ſich der Verfaſſer entgehen. So taucht Münzer nur hier und da gleichſam geſpenſterartig auf, ohne jedoch für den Gang der Handlung mehr als vorübergehende Bedeutung zu erlangen. Die Schlacht von Mühlhauſen, die Stoff und Intereſſe genug für eine eingehende Schilderung geboten hätte, wird nur inſoweit erwähnt, als es ſich um die Stellung der beteiligten Truppen und deren Vorbereitungen handelt; ehe man noch über ihren Beginn rechte Klarheit erlangt hat, iſt ſie ſchon vorüber. „Alles nahm die Flucht, die Schlacht war gewonnen." So finden wir zwar auch bei Hildebrand das hiſtoriſche Element nur wenig gefördert; immerhin verſucht er, es durch Anſchluß an ein beſtimmtes Faktum kräftiger zu betonen. Aus dieſem Grunde erſcheint es nicht berechtigt, wenn die Kritik den allerdings gleichfalls zu ſtark produzierenden Autor der „Burg Helfenſtein" auf völlig gleiche Stufe mit Cramer und Spieß ſtellt. — Eine deutliche Verbeſſerung erfährt die Verwertung des hiſtoriſchen Momentes durch C. F. van der Velde. Sein Briefwechſel mit Th. Hell[a] beweiſt, wie er ſich bemühte, ſeinen Werken quellenmäßiges Material zugrunde zu legen, wie ſehr er in bezug auf Erledigung der Koſtümfrage Selbſtkritik übt[b], wie er Bibliotheken revidieren läßt, um über ein einzelnes „ſächſiſches factum möglichſt hiſtoriſch richtig"[c] ſein zu können.

> Und das iſt noch dazu ein doppelter Gewinn, da oft das Hiſtoriſche gerade rechten reichen Stoff der Phantaſie bietet[d].

Eingehende Studien hat er auch zu ſeinen „Patriziern" gemacht, in denen er den Kampf der auf ihren Reichtum ſtolzen ſtädtiſchen Ariſtokratie in Schweidnitz gegen den verhaßten umwohnenden Adel ſchildert, der ſeinerſeits die Bürgerlichen verachtet. Er ſchreibt ſelbſt darüber[e]:

> Daß Ihnen die Patrizier gefallen haben, freut mich ſehr. Der Stoff war gut und die hiſtoriſchen zum Theil althandſchriftlichen Materialien reich. Ich habe faſt nichts erfinden dürfen als die Agathe-Bona, den alten Schindel, und den kleinen Heinrich von Netz.

---

[a] Herausgeber der Penelope und Dresdener Abendzeitung.

[b] Vgl. Brief vom 29. Mai 1822, S. 90 der von Hell herausgegebenen Briefe.

[c] Brief vom 26. April 1830. Hell S. 62.

[d] Ebenda.

[e] Vgl. Brief vom 15. Febr. 1822. Hell S. 85.

So ist es durchaus verständlich, wenn van der Velde selbst bei den kritischer Veranlagten seiner Zeitgenossen in Ansehen stand und sein Ruf sogar über Deutschlands Grenzen hinausging. Speziell mit den „Patriziern" beschäftigt sich z. B. the universal Review or Chronicle of the Literature of all Nations (März 1824, 1. Stück). Dort wird dieses Werk bezeichnet als

> bei weitem die beste Dichtung, wozu bis jetzt das Beispiel der schottischen Romane Anregung gegeben hat. Obgleich eine Nachahmung hinsichtlich der Behandlung, so ist sie doch in Gegenstand und Stoff durchaus originell.

Wenn nun auch der Einfluß der „schottischen Romane" auf van der Velde nicht so stark ist, als die englische, mit gerechtem, aber leicht auch anmaßendem Stolze erfüllte Kritik annimmt — nachweislich rührt van der Veldes Bekanntschaft mit ihnen erst aus dem Jahre 1821 [a] her, einer Zeit, da die größte Zahl seiner eigenen Werke bereits erschienen war —, so sind wir doch damit auf den Mann gewiesen, dem es vorbehalten sein sollte, die Gattung des historischen Romans schnell zu ungeahnter Höhe emporzuheben, auf Walter Scott. Fast ungeteilt war der Beifall, den die Rezensenten aller gebildeten Nationen vor allem der historischen Tendenz seiner Werke zollten, und auch Hauff erkannte die Bedeutung des historischen Zuges innerhalb der Scottschen Romane gar wohl. Das lehrt nicht nur jene Stelle aus seinem „Besuch im Buchladen" [b], sondern hauptsächlich auch seine Ausführung in der Einleitung zum „Lichtenstein" [c]. Er sucht da den Zauber, womit „jener unbekannte Magier" aller Herzen und Blicke nach den bergichten Heiden seines Vaterlandes zog, mit Recht allein in der Einführung des historischen Prinzips, darin also, „daß „jener große Novellist auf historischem Grund und Boden geht" [d]. Dementsprechend will auch er in seinem „Lichtenstein" ein historisches Tableau [e] entrollen,

> das vor den englischen Leistungen mit ihren lebhafteren Farben und dem schärferen Crayon wenigstens einen Vorzug haben soll, den der „historischen Wahrheit" [f].

---

[a] Vgl. Hell, Brief vom 12. Nov. 1821, S. 78, Brief vom 14. Juni 1823 S. 111, Brief vom 2. Okt. 1823 S. 114.

[b] Werke II, 1 S. 334.

[c] H. S. 8. 1 ff.

[d] H. S. 8. 18.

[e] H. S. 8. 29.

[f] H. S. 8. 36.

Das führt uns zu der Art, wie die beiden Autoren das historische Element als Grundlage ihrer Werke auffassen. — Es würde weit über den Rahmen dieser Untersuchung hinausgehen und ebenso zeitraubend als undankbar sein, wollten wir im einzelnen nachweisen, wie viele und welche Momente in den Ausführungen Scotts auf geschichtlichem Boden, welche auf freier Erfindung beruhen[a]; jeder seiner Romane aber lehrt ohne weiteres, daß es ihm nie auf die Darstellung eines bestimmten, zeitlich genau begrenzten Ereignisses ankommt. Ja, er hütet sich förmlich vor Angabe von Daten. Jahreszahlen finden sich bei ihm auffällig wenige. So schreibt er z. B. Abb. I, Kap. 1:

> Die Zeit, die so unmerklich über unseren Häuptern dahineilt, bringt stufenweise dieselben Veränderungen in Kleidung, Sitten, Charakter wie in der äußeren Gestaltung hervor. Nach Ablauf jedes Jahrfünfts finden wir uns umgewandelt und doch dieselben, — die Außenwelt hat sich verändert, sowie der Gesichtspunkt des Betrachtenden, unsere Grundsätze und unsere Handlungsweise. Zweimal beinahe entschwand dieser Zeitraum über dem Haupte Glendinnings und seiner Gemahlin zwischen dem Schlusse der Erzählung, in welcher sie eine so vorzügliche Rolle spielten.

Zu dieser augenscheinlich beabsichtigten unbestimmten Datierung, die bisweilen durch unbewußte Irrtümer und Ungenauigkeiten verschärft wird, tritt als Ergänzung der Umstand, daß Scott seine Romane zumeist über eine größere Periode auszudehnen pflegt.

> Mon. I, Kap. 11. Zwei bis drei Jahre gingen vorüber. Mort. III, Kap. 7 S. 156. Sieben Jahre müssen wir überspringen, ehe wir die Fäden unserer Erzählung wieder anknüpfen können.

Scott beabsichtigt vornehmlich Schilderungen ganzer Zeitalter nach ihren Anschauungen und Sitten, und dabei findet in höherem Grade das kulturgeschichtliche als das spezifisch geschichtliche Interesse Berücksichtigung. Darum lassen sich aus manchem seiner Werke nur wenige wirklich historische Katastrophen herausschälen, die Ereignisse werden nur gedrängt skizziert, und mehr der allgemein historische, beziehungsweise kulturhistorische Hintergrund, das Milieu des Ganzen ist es, natürlich durch eine oder mehrere geschichtliche Persönlichkeiten verkörpert, wodurch Scott die fingierte Handlung wirkungsvoll gestaltet und ihr das Kolorit einer geschichtlichen verleiht. Mit großem Geschick wählt er dazu gern Perioden als Grundlagen, die als

---

[a] The historical foundation of W. Scotts „Tale of the Fair Maid of Perth". Dr. P. Wespy. Chemnitz 1884.

Zeiten des Übergangs, der Gärung vor allen anderen imſtande waren, Spannung zu erregen, zumal dann, wenn ſie ſich mit der Gegenwart noch in einzelnen Punkten berührten und noch nicht völlig aus dem Gedächtniſſe entſchwunden waren, wie die Streitigkeiten in den ſchottiſchen Grenzgebieten (Wav.), die Periode der Konventikel, des Konfliktes wilder Begeiſterung mit ungerechter Verfolgung (Mort.), die Zeit der religiöſen Kämpfe bei Einführung der Reformation (Mon. und Abb.). — Im Vergleiche zu der Auffaſſung der Geſchichte, wie ſie Scott eigen war, zeigt diejenige Hauffs einen fundamentalen Unterſchied. Er richtet ſein Augenmerk vom erſten Kapitel des „Lichtenſtein“ an auf ein geſchichtlich oft bis auf den Tag, ja bis auf die Stunde feſtgelegtes Ereignis, den Krieg Ulrichs von Württemberg gegen den ſchwäbiſchen Bund im Jahre 1519. In Übereinſtimmung mit den von ihm benutzten Quellen läßt er ſchon I, Kap. 1 beginnen: „Nach den erſten trüben Tagen des März 1519 war endlich am 12. März ein recht freundlicher Morgen über der Reichsſtadt aufgegangen.“ S. 43 erwähnt er dann „den 24. Mart.“, S. 75 „den 17. März“, S. 116. 24 „Mitte April“, S. 127. 29 „den 3. April“ u. ſ. f. Schon aus dieſer Beobachtung großer allgemeinhiſtoriſcher Züge auf engliſcher Zeite, der Verwendung eines eng begrenzten beſtimmten geſchichtlichen Faktums im „Lichtenſtein“ wird ein Schluß auf den verſchiedenen Grad der hiſtoriſchen Wahrheit ermöglicht. Hauffs Anſicht darüber erhellt zur Genüge aus dem Schlußſatze ſeiner Einleitung. Er legt beſonderen Wert auf ſtrenge Beachtung des Überlieferten und tut ſich gegenüber der Behandlungsweiſe Scotts offenbar darauf etwas zugute. Der engliſche Meiſter beurteilt dieſe Frage weſentlich anders, man kann wohl ſagen freier. Zwar hat auch er keineswegs verſäumt, Quellenforſchungen anzuſtellen, ja er gab in dieſer Beziehung ganz neue Richtungslinien und ging über die bisher benutzten Hilfsmittel hinaus, indem er das Augenmerk auf alte Volkslieder, Familienchroniken, Wirtſchaftsbücher u. a. m. lenkte, um in erhöhtem Maße die Lebensäußerungen der Vergangenheit lebendig zu erhalten; doch ließ er ſich bei alledem durch die Geſchichte keinerlei beſchränkende und einengende Feſſeln anlegen, ſondern er waltete frei mit den Ergebniſſen ſeiner Studien, unbekümmert um den Tadel der Geſchichtsforſcher. Allzugut nur kannte er die Vorwürfe, daß er die reinen Quellen hiſtoriſcher Wahrheit verfälſche oder

. Vernachlässigungen der Geschichte veranlasse, indem sich die Leser mit solcher dunsthaften und oberflächlichen Kenntnis begnügten, wie sie seine Werke vermittelten[a].

Demgegenüber betont er, daß eine erschöpfende Darstellung geschichtlicher Stoffe nie seine Absicht gewesen sei, daß er aber hoffe, die Aufmerksamkeit des Publikums auf verschiedene Punkte gerichtet zu haben,

> welche infolge des Interesses, das seine Novellen ihnen beilegten, von Schriftstellern von mehr Gelehrsamkeit und Belesenheit Erläuterung erfuhren.

Sehr glücklich vergleicht er seine Methode mit dem Walten der Wünschelrute, einem dünnen, unbedeutenden Zweige an sich selbst, der aber durch seine Bewegungen anzeigt, wo Adern köstlichen Metalls unter der Erde verborgen sind. Anregend will demnach Scott nur wirken, nicht belehrend. Daraus erklärt sich seine weniger ängstliche Beachtung der historischen Wahrheit, auf die Hauff so großes Gewicht zu legen sich bemüht, wenn ihm auch eine doktrinäre Art durchaus fernlag.

So ergibt ein Vergleich der historischen Tendenz des „Lichtenstein" und seiner Vorgänger eine bei weitem stärkere Beeinflussung durch Scott als durch irgend einen der deutschen Autoren; doch weicht Hauff nicht unwesentlich von ihm ab, einmal hinsichtlich des behandelten zeitlichen Gebietes, sodann aber auch in seiner Ansicht über den Wert der geschichtlichen Wahrheit.

Aufs innigste, ja fast untrennbar mit dem historischen verknüpft, erscheint bei Scott das nationale Element. Das Hervorkehren und Betonen der nationalen Güter, die Wiederbelebung der nationalen Poesie ist ein ebenso deutlich hervortretendes Charakteristikum des geistigen Lebens am Anfange des vorigen wie schon am Ende des 18. Jahrhunderts, als der geschichtliche Zug. Schon bei Cramer läßt sich trotz aller Flachheit und Armseligkeit seiner Werke die gute Absicht, deutsch sein zu wollen, nicht verkennen, und das verdient als Fortschritt der Tendenz des historischen Romans deshalb hervorgehoben zu werden, wenngleich die erste Anregung ihm natürlich nicht zuzuschreiben ist, weil wenige Jahre zuvor im „Cato", „Alcibiades" und vielen anderen das Interesse hauptsächlich noch der Antike zugewandt war. Mit einem gewissen Nachdrucke be-

---

[a] Einleitung zu „Peveril of the Peak", zitiert nach der Reutlinger Ausgabe, S. 31.

zeichnet Cramer seinen Hermann von Nordenschild als „deutschen Alcibiades". Die vierte Strophe der Widmung, die er dem „Hasper" vorausschickt, lautet — sehr bezeichnend zugleich für den Mangel jeglichen poetischen Talentes —:

Mein Freund ist nur ein Biedermann,
Ein ehrlicher Jurist;
Doch sieht man's ihm an Augen an,
Daß er ein Deutscher ist.

In der Vorrede spricht er dann von den „Gährungen unter den wilden Massen, aus denen sich bald der so feste furchtbare Deutsche formt", und schon die Einführung Heinrichs des Erlauchten zeigt, wie er im Romane selbst thüringische, also vaterländische Verhältnisse vorzuführen sich bemüht. — Auch Spieß wählte zu seinen Werken vorzugsweise deutsche Stoffe; doch tritt bei ihm ebenso wie bei Vulpius, der vor allem italienische Quellen bevorzugte, das Nationale nicht stark in den Vordergrund. Auf einer höheren Warte nationalen Geistes steht dagegen Fouqué. Er ist von wahrhaft idealer Begeisterung für Deutschlands höchste Güter durchdrungen und führt seinem Volke außer vaterländischen besonders gern nordische Heldengestalten als Muster vor die Augen. Wenn er sich auch nicht völlig darauf beschränkt und im „Zauberring" außer einer Bertha von Lichtenried, einem Otto von Trautwangen und dem Seekönig Arinbiörn auch eine Blancheflour von Montfoucon, deren Bruder Folko, sogar einen Emir Nureddin auftreten läßt, so kommt doch diesen letztgenannten Personen wenig mehr als episodischer Wert zu. In geringerem Maße als Fouqué ist die Wärme vaterländischen Gefühls Hildebrand eigen, auch van der Velde hat eine große Anzahl ausländischer Ereignisse zum Gegenstande seiner Darstellungen gemacht; es sei hier nur an „die Eroberung von Mexiko", „die Maltheser" und „Arwed Gyllenstierna" erinnert.

Viel intensiver als bei irgendeinem der deutschen Autoren ist das nationale Moment bei Walter Scott betont. Es hat das seinen Grund sicher darin, daß sich die Schotten von jeher nach dieser Richtung vor anderen Völkern auszeichneten.

Nicht leicht[a] findet sich in einem anderen Lande ein solches Gefühl von Zusammengehörigkeit wie bei diesem kleinen Volke. Auch der Eng-

[a] Brandes in Übereinstimmung mit Masson „Scottish Influence in British Literature.

länder hat ein lebhaftes Nationalgefühl, aber es drängt sich weniger scharf hervor. Das Nationalgefühl des Schottländers aber ist ununterbrochen wachsam, beständig auf seinem Posten, weil es im wesentlichen negativer Natur ist.

Scott war nun inmitten eines dermaßen ausgeprägt nationalgesinnten Stammes aufgewachsen und hatte schon als Knabe mit Leidenschaft altschottische Balladen und Lieder gesammelt, die er später durch eigene Dichtungen vermehrte und 1803 unter dem Titel „Minstrelsy of the Scotish Border" seinem Geburtslande, „Albions besserer Hälfte", widmete. Spezifisch schottisch ist darum auch das Gewand, in das er den größten Teil seiner historischen Romane kleidete, und es scheint, als sei es ursprünglich seine Absicht gewesen, seine novels nur auf vaterländischem Boden spielen zu lassen. Mit Ausnahme von Iv. sind alle bis 1821 erschienenen der schottischen Geschichte entnommen. In den nächsten Jahren ging er zwar auf englisches Gebiet über, mit Quent. Durw. sodann auf kontinentales, „Talisman" spielt sogar im Morgenlande, doch sind die Beziehungen zum engeren Vaterlande auch da überall lebendig erhalten. Mit besonderer Vorliebe bedient er sich zudem in seinen Romanen echt schottischer Ausdrücke, die in den Übersetzungen nicht selten im Originale wiedergegeben wurden[a], und für die sich sogar in den englischen Ausgaben bisweilen ein eigens angefügtes Glossar[b] (of certain Scotish terms and phrases) nötig machte. — So ist es nur zu begreiflich, wenn Hauff des Zaubers gedenkt, „daß wir in Schottlands Geschichte beinahe besser bewandert sind als in der unserigen[c], und wenn er die Frage aufwirft, „ob die Berge Schottlands von glänzenderem Grün überzogen, jene Schotten ein interessanterer Menschenschlag seien". Das deutlich hervortretende nationale Gepräge der Werke Scotts war ihm mit ihrer geschichtlichen Tendenz zugleich aufgefallen. Scott hat ihn gelehrt, die Menschen als Produkt ihrer Landschaft aufzufassen, und es ist deshalb um so mehr zu verstehen, daß er sich bei der Auffassung des „Lichtenstein" von einem durchaus schwäbischen Nationalgefühl leiten ließ und die Stammeseigenart vielfach betonte. Das beweist neben der Wahl eines vaterländischen Stoffes als Grundlage insbesondere die Betonung der Liebe, mit der seine Bürger und Landleute ihrem Herrscherhause

[a] Vgl. Müllers Übersetzung von Abb.

[b] Vgl. Ausgabe von Charlesand Adam Black, Edinburg 1871.

[c] H. S. 7. ss.

ergeben sind, ferner jene Schilderung des biederen rechtschaffenen Sinnes, der im Hause des Pfeifers von Hardt waltet, endlich die Einführung des schwäbischen Dialektes durch Bärble und deren Mutter.

Demnach ist die patriotische Tendenz des „Lichtenstein" als vorzugsweise durch Scott angeregt zu betrachten.

Mit dem nationalen Elemente nahe verwandt ist das volkstümliche. Von völlig falschen Voraussetzungen in bezug auf das Wesen der Volkstümlichkeit geht unter den deutschen Autoren besonders Cramer aus. Er paßt seine Sprache den niedrigsten Schichten des Leserpublikums an und verwendet mit Vorliebe neben schwülstigen und bombastischen Ausdrücken möglichst derbe, noch unter das Niveau der breiten Alltäglichkeit hinabsteigende Redensarten, wie „aussaufen, einem die Kolbe lausen, das Fell gar machen, prusten, schwuppen, schinden". Zu diesen Derbheiten gehören auch die vielen Schimpfworte und Flüche, deren seine Helden sich bedienen, wie

> Fetzen, Fant, Schranz, Gauch, Bull-Ochse, Bocksgesicht, alte Laterne, Hol's der Teufel, alle Donner, Wetter usw.

Nicht so vulgär und roh, wenn auch — namentlich in orthographischer und grammatischer Hinsicht — keineswegs korrekt, ist die Sprache bei Spieß und Vulpius, und wenn ihre Werke denen Cramers an Beliebtheit nicht nachstanden, so hat das seinen Grund lediglich darin, daß sie es verstanden, der eine durch unheimlichen Geisterspuk, der andere durch Häufung der abenteuerlichsten Abenteuer der Sensationslust der Massen Genüge zu tun. Fouqué ist unter allen deutschen Autoren am wenigsten volkstümlich geworden, schrieb er doch für ein ausschließlich aristokratisches Publikum. Infolgedessen ist seine Sprache natürlich hoch über der seiner Vorgänger erhaben, an vielen Stellen offenbar edel und wohllautend; aber auch hierin tut er nicht selten zuviel und verfällt in Ziererei und Gespreiztheit. Sehr leicht lächerlich wirkt — um nur eines anzuführen — sein Bestreben, möglichst jedes Substantiv durch ein Attribut zu schmücken in

> stolzgetreues Roß, erquickliches Laubdach, der junge silbergeharnischte Trinker, ergötzliche und erleuchtende Funken, der Mutter himmlisch liebes und sehnend bleiches Antlitz, eine gewisse vornehme-sittige Zierlichkeit, ein zierliches Gespräch, ein zierliches Ruhebettlein, zierliche Worte.

Reicher an volkstümlichen Elementen, wovon Hildebrand und van der Velde gleichfalls nur geringe Spuren zeigen, sind dagegen die

engliſchen Romane, und zwar erreicht dies Scott in erſter Linie durch Verwendung wirklich echten Humors. Faſt jedes ſeiner Werke weiſt wenigſtens eine Perſon auf, die durch ihren Witz oder ihre Abſonderlichkeit erheiternd wirkt und die ſonſt herrſchende ernſte Stimmung unterbricht und mildert; man denke nur an Gurth und Wamba in Iv. und die wahrhaft köſtlichen Szenen, die durch ſie geſchaffen werden. Wie nachhaltig derartig komiſche Epiſoden auf Hauff gewirkt haben, geht aus ſeiner näheren Unterſuchung der Romane Scotts hervor; da heißt es S. 233:

> Wie ergötzlich der Zug mit dem Stiefelausziehen nach der Schlacht! S. 235. Daneben der komiſche Auftritt des M. Sampſon und der Hexe in jenem Thurm. S. 236. Der Alterthümler iſt ein trockner Humoriſt, immer mit ſatyriſchen Hieben bereit. S. 238. Daher redet er (Robin) praktiſch, mit Witz. Humor . . . Fröhliche Laune der niedern Klaſſen. S. 239. Fröhliche Anſicht des Lebens.

Dementſprechend hat auch er ſich dieſes Mittels oft bedient, und Figuren wie der Ritter Breitenſtein, der Stadtſchreiber Dietrich v. Kraft, der lange Peter im Lager der Landsknechte und Dr. Calmus boten hinreichend Gelegenheit. Geſteigert wird der Eindruck der Volkstümlichkeit im „Lichtenſtein" durch die häufige Verwendung von Redensarten des Alltagslebens. Sie ſind in einer Menge vertreten, die von keinem der engliſchen Vorbilder auch nur annähernd erreicht wird; man denke z. B. an die Ausdrücke,

> ſich um jemand reißen (H. S. 25. 16), jemandem grün ſein (H. S. 30. 9, S. 73. 20), jemand etwas weismachen (S. 50. 24), mit jemand ſchön tun (S. 67. 6), auf jemand halten (S. 150. 18), ſich jemand vor den Kopf ſtoßen (S. 185. 29), ſchäkern (S. 25. 18), kirre werden (S. 25. 24), hänſeln (S. 30. 14), ſcherwenzen (S. 63. 7), ſich etwas herausnehmen (= ſich erdreiſten) (S. 81. 29), ſich ſputen (S. 113. 21, 153. 19, 243. 11, 258. 29), wegſterben (S. 130. 29), abfahren (= ſterben) (S. 298. 23), ins Gras beißen (S. 55. 30), auf dem letzten Loche pfeifen (S. 140. 11), ein Auge zudrücken (S. 86. 14), das Kind mit dem Bade ausſchütten (S. 91. 9), Staat machen (S. 135. 7), blechen (S. 255. 28), dreinpfeffern (S. 258. 22).

Auch an gelegentlichen Kraftausdrücken fehlt es nicht, und namentlich die Vertreter der Landsknechte leiſten darin ihr möglichſtes. Ebenſo kann der Truchſeß von Waldburg, nicht minder der Herzog Ulrich im Zorne recht maſſiv werden, wie die Stellen beweiſen:

> Ehrloſe Buben; ihr Hunde! Was bringt ihr uns dieſen Laffen? (H. S. 342. 11 ff.). An meine Seite her, Hund von einem Schreiber! Nein, her zu mir, Schildkröte! (H. S. 318. 25. 26).

Man geht wohl nicht irre, wenn man darin Reminiszenzen an die Jugendlektüre vermutet. Klar erkennbar aber zeigt sich hier auch der bedeutungsvolle Unterschied, daß solche Redeweise im „Lichtenstein" nur von Personen gebraucht wird, die wirklich den niedersten Volksschichten angehören oder sich im Zustande des höchsten Affektes befinden, daß sie also hier ein Mittel der Charakteristik bildet, während sie bei Cramer die allgemein bei Bauern wie Rittern, Knechten, Pfaffen und Fürsten gleich gebräuchliche ist.

Zusammenfassend kann man sagen, daß sich in der historischen und nationalen Tendenz eine Beeinflussung des „Lichtenstein" in höherem Maße durch Walter Scott als durch die deutschen Autoren konstatieren läßt, daß sich aber hinsichtlich des volkstümlichen Elementes außer den englischen Einflüssen auch Anklänge an die Ritterromane bemerkbar machen.

C. Technik.

Für eine Gegenüberstellung der Technik empfiehlt es sich, in erster Linie von dem Ganzen der Romane auszugehen und deren Einteilung zu verfolgen, um damit zugleich ihren Aufbau näher ins Auge fassen zu können. Zuvor jedoch muß der Gepflogenheit der Autoren Cramer, Vulpius und Fouqué einer- und Scott anderseits, ihren Werken eine Einleitung voranzuschicken, kurz gedacht werden. Allen gemeinsam ist dabei die Absicht, von vornherein das Interesse der Leser für den gewählten Stoff zu gewinnen. Fouqués einleitende Bemerkungen unterscheiden sich schon durch ihren geringen Umfang von denen der übrigen. Eigenartig, seiner Persönlichkeit und Stellung aber durchaus entsprechend, erscheint es, wenn er darin mit rechter Inbrunst den lieben Gott zu seinem Tun anruft und das, was dem Leser am besten gefällt, nicht für sein eigen erklärt, sondern für

> eine süße Gabe von oben, die ihm aber nur dann wird, wenn er selbsten besser ist, als es in der gewöhnlichen Art seines verderbten Wesens liegt.

Gebräuchlicher war die Art, wie Vulpius die Bedeutung seines valoroso Capitano Rinaldini für die verschiedensten Kreise Italiens einleitungsweise in ein möglichst helles Licht zu rücken sucht. Auch

Cramer verfährt ähnlich. Er spricht in hochtönenden Phrasen über die Epoche der Geschichte, in der sein Held lebte, nur daß er außerdem — und das tut er in Übereinstimmung mit vielen Schriftstellern seiner Zeit — die Gelegenheit benutzt, sich mit seinen Rezensenten auseinanderzusetzen. So erzählt er in der Vorrede zum zweiten Teile des „Hasper" in wahrhaft auffallendem Kontraste zu dem derben Tone des Buches selbst das rührende Geschichtchen von dem anmutig kühlen Bächlein, das von den hohen Alpen herab friedlich in die Täler rieselte, sich durch Stein und Felsenklippen mühsam seinen Weg bahnte, die Blumen im Tale erfreute, das dann — von den groben eisernen Fittigen eines unfreundlichen Sturmwindes gegen die harten Felsenwände gepeitscht — alle Grausamkeiten geduldig erträgt und endlich ungestört seinen Weg fortsetzt. „Und die Blumen jauchzten ihm entgegen." Die beiden Motive der Cramerschen Einleitungen, die in den verschiedensten Variationen bei manchem anderen Autor sich finden, weisen auch Scotts Vorreden auf; doch treten sie hier nicht so plump und unverblümt hervor. Man denke an das „vorberichtliche Schreiben an den Verfasser des Waverley" als Einleitung zu Mon., oder an Clutterbucks Brief an Driasdust, worin er den Vorwurf der Flüchtigkeit widerlegt. Spezifisch scottisch aber werden die Einleitungen zu den englischen Romanen dadurch, daß ihr Dichter überall unter den seltsamsten Verkleidungen die Wahrung seines Inkognito zu erstreben sucht, daß er ferner z. B. in Waverley Gelegenheit nimmt, die Ziele seiner schriftstellerischen Tätigkeit, oder im Schreiben des Dr. Driasdust an Clutterbuck seine Stellung zur Geschichte zu exemplifizieren. Erst im Anfangskapitel seiner Romane läßt er dann, bisweilen eingehend, oft auch nur kurz und fragmentarisch, eine stoffliche, d. h. meist geschichtliche Einleitung folgen, die zum Verständnisse des später behandelten historischen Materials unbedingt nötig erscheint.

Hauff schickt seinem „Lichtenstein" gleichfalls eine Einleitung voran, die zunächst in Übereinstimmung mit der Aufgabe des ersten Kapitels in den Romanen Scotts den geschichtlichen Vorbericht bietet, plötzlich aber (H. S. 7. 18) einen völlig veränderten subjektiven Charakter, offenbar den der englischen „vorberichtlichen Schreiben", annimmt. Der Vergleich mit dem „großen Unbekannten", die Angabe des vorgesteckten Zieles, alles trägt den Stempel des Persönlichen in hohem Maße und weist so viel stärker auf die Praxis Scotts als auf die eines anderen hin. Wenn dann aber Hauff mit Kap. 1

seinen Roman sofort beginnt, so ist das eine Motivierung, die weder von dem englischen noch von dem Wege der hier betrachteten deutschen Autoren vorgezeichnet war, und wenn er Scotts Gewohnheit, im ersten Kapitel (I, Kap. 1) geschichtliche Vorbereitungen zu geben, auch für seinen zweiten und dritten Teil beibehält, so bedeutet das ein Verfahren, das — gleichfalls ohne englische und deutsche Vorbilder — wohl mit einigem Rechte als eine Weiterbildung der Technik Scotts betrachtet werden darf. Auch der geringere Umfang, in welchem Hauff seine Einleitung bietet, berührt angenehm[a]. Er kam damit dem Geschmacke des deutschen Publikums entgegen, das nach dem Urteile Methusalem Müllers[b] „sich nicht gern mit etwas, was Vorrede heißt", beschäftigt, und blieb in diesem Punkte dem Gebrauche seiner vaterländischen Vorbilder treu[c].

Hauff folgt somit in der Eigenart seiner Einleitungen im allgemeinen dem Muster Scotts, aber in selbständiger, die deutsche Tradition nicht verleugnender Weise.

In bezug auf den Umfang der Romane und ihre Einteilung in größere Stoffganze ergibt sich folgende Übersicht:

	I. Band.	II. Band.	III. Band.	IV. Band.
Hasper a Spada . .	30 Kap. 382 S.	30 Kap. 380 S.		
Überall u. Nirgends	ohne Kapiteleinteil. 348 S.	ohne Kapiteleinteil. 333 S.	ohne Kapiteleinteil. 181 S.	ohne Kapiteleinteil. 158 S.
Rin. Rinaldini . . .	4 Büch. 286 S.	4 Büch. 255 S.	5 Büch. 240 S.	
Zauberring	26 Kap. 214 S.	25 Kap. 191 S.	28 Kap. 194 S.	
Burg Helfenstein . .	ohne Kapiteleinteil. 238 S.	ohne Kapiteleinteil. 256 S.		
Patrizier	27 Kap. 307 S.			
Waverley	24 „ 283 „	25 Kap. 288 S.	23 Kap. 266 S.	
Old Mortality . .	12 „ 310 „	14 „ 327 „	12 „ 354 „	
Monastery	14 „ 287 „	12 „ 280 „	11 „ 311 „	
Abbot	13 „ 306 „	11 „ 314 „	12 „ 355 „	
Ivanhoe	14 „ 297 „	16 „ 296 „	14 „ 352 „	
Quentin Durward	10 „ 278 „	13 „ 332 „	14 „ 360 „	

[a] Die Einleitung zu Quentin Durward mit ihren 67 Seiten kann fast als selbständige Geschichte aufgefaßt werden.

[b] Einleitung zu Mon.

[c] Cramers Einleitung umfaßt 6 Seiten zur 1., 4 Seiten zur 2. Auflage.
Vulpius' Einleitung umfaßt 4 Seiten.
Fouqués Einleitung umfaßt 2 Seiten.

Es weisen somit die deutschen Autoren durchgreifende Unterschiede auf, während sich bei den Scottschen Romanen eine auffällige Gleichheit konstatieren läßt, indem von den sechs historischen Romanen fünf aus je drei Bänden bestehen und jeder Band aus ca. 13 Kapiteln mit etwa 300 Seiten gebildet wird[a]. Wenn nun auch Hauff seinen „Lichtenstein" in drei Bänden abfaßte, so muß diese Einteilung natürlich noch keineswegs eine Einwirkung der Scottschen Praxis bedeuten, da zahlreiche gleichgegliederte Romane deutscher Verfasser existierten — man vergleiche Fouqués „Zauberring" und „Thiodolf" —, immerhin gibt die ungefähre Übereinstimmung in der Kapitelzahl I, 14; II, 11; III, 11 zu denken.

Nun zu dem Verhältnisse der einzelnen Bände zu dem Ganzen der Romane! Bei Hauff bedeuten sie wirklich abgeschlossene Stoffeinheiten, was schon dadurch klar wird, daß beim Beginne des zweiten und dritten Teiles eine neue historische Einleitung den Boden für die kommenden Ereignisse vorbereiten muß. Wesentlich anders liegen die Verhältnisse bei den älteren deutschen Autoren. Bei keinem derselben außer Fouqué, in dessen „Zauberring" die Dreiteilung aus örtlichen Gründen eine gewisse Berechtigung hat, lassen sich für die Abgrenzung der einzelnen Bände irgendwelche inneren Motive geltendmachen. Cramer und Vulpius haben die Reihe der dargestellten Abenteuer einfach unterbrochen, wenn nach ihrer Meinung der Umfang eines Bandes erreicht war. Spieß sucht die Einteilung durch die zeitlichen Angaben „I. Theil oder 1. und 2. Jahrhundert, II. Theil oder 3. und 4. Jahrhundert" zu rechtfertigen; doch ist diese Trennung der einzelnen Wallfahrten des armen Hohenstaufen rein äußerlicher Art. Nicht viel günstiger gestaltet sich das Ergebnis bei Beurteilung der Werke Scotts. In keinem einzigen der für uns in Frage kommenden Romane läßt sich eine zwingende Notwendigkeit für den Abschluß eines Bandes gerade an der betreffenden Stelle nachweisen. Am Schlusse des Quentin Durward I z. B. ist soeben die spannende Schilderung des Mahles zu Ende geführt, das Ludwig XI. dem burgundischen Gesandten zu Ehren veranstaltete, um diesen in versöhnlicherer Stimmung zu seinem

[a] Scott selbst faßt diese Gleichmäßigkeit als seinen Romanen typisch auf. „Kaum fand ich, daß das Manuskript aus einer Erzählung bestand, deren drei Bände jeder ungefähr 330 Seiten füllte, als mir auch sofort klar wurde, von wem wohl die Gabe kommen dürfte." (Vorberichtliches Schreiben des Dr. Driasdust von York.)

Herrn zurückkehren zu lassen; der junge Durward hat dabei, durch einen Schenktisch verdeckt, mit geladener Waffe Wache gehalten und bekommt jetzt den Auftrag, sich auf einen Augenblick mit Speise und Trank zu erquicken. Band II bringt die unmittelbare Fortsetzung hierzu:

> Mit Geduld, die mancher andere Fürst als entehrend betrachtet haben würde, wartete der Monarch Frankreichs, bis sein Leibgardist die Stärke seines jugendlichen Appetites gestillt hatte.

Ebenso eng berührt sich das Ende des zweiten mit dem Anfange des dritten Bandes. Noch weniger organisch begründet erweist sich die Teilung in Iv.[a]. Welche Gesichtspunkte für Scott bei Abgrenzung seiner Bände maßgebend waren, ist nicht erkennbar. Fast wird man versucht zu glauben, daß auch ihn das rein äußerliche Prinzip der Seitenzahl dabei geleitet haben könnte. Innerlicher, durch die Architektur bedingter Art waren sie kaum; und das wirft bereits ein helles Licht auf die Komposition, der wir uns jetzt zuwenden.

Über die Kompositionstechnik der deutschen Vorbilder Hauffs, insonderheit über die eines Cramer, Spieß, Vulpius und Hildebrand, läßt sich etwas Anerkennendes nicht sagen, und es wäre vergebens, im „Hasper" oder „Rinaldo" einen leitenden Gedanken, einen auch nur einigermaßen kunstgerechten Aufbau konstatieren zu wollen. Solche Werke bestehen aus einer Unsumme von Episoden, die kaleidoskopartig, ohne Rücksicht auf Haupt- oder Nebenhandlung aneinandergereiht, vor dem Auge des Lesers vorüberziehen und bei dem objektiven, denkenden Beurteiler keinen anderen Eindruck als den der Unwahrscheinlichkeit hinterlassen. Die Menge der Episoden erfordert eine entsprechend große Zahl von Personen, deren Aufgabe lediglich darin besteht, neue Konflikte zu ermöglichen. Auch der „Zauberring" steht hinsichtlich seiner Architektonik nicht auf der Höhe dichterischen Könnens, und in der Vorrede bekennt Fouqué selbst:

> Wie ein reiches Meer mit wunderlichen Ufergestalten, mit Regenbogenfarben auf den Wassern, mit vielfach wechselnder Strömung und

[a] Diese völlige Bedeutungslosigkeit der Dreiteilung läßt es darum auch erklärlich erscheinen, daß Gebr. Schumann in Zwickau bei Herausgabe der Groschenbibliothek die vom Autor bestimmten Abschnitte völlig unbeachtet lassen und ihre Bändchen einfach nach der Seitenzahl, bisweilen sogar unter Zerreißung eines Kapitels, zurechtschneiden.

gestaltungsreichem Wolkenhimmel darüber hin, schwebt mir diese Geschichte vor. Den großen Weg, den ich zu steuern habe, kenne ich wohl, aber von den Abenteuern, die sich mir einzeln entgegenstellen werden, ahne ich bei weitem mehr als ich weiß.

Van der Velde repräsentiert in seinen „Patriziern" den Vorgängern gegenüber einen viel einfacheren kompositionellen Typus. Er reiht das ihm aktenmäßig vorliegende Material zunächst scheinbar äußerlich chronologisch aneinander; durch die Einführung Altheas aber verknüpft er alle Einzelszenen so geschickt und ungekünstelt, daß der Eindruck des Episodenhaften bedeutend gemildert wird.

Scotts Komposition ist innerhalb der einzelnen Romane durchaus nicht gleichmäßig. Da es zu weit führen würde, alle für uns in Betracht kommenden Romane in ihre organischen Elemente aufzulösen, begnügen wir uns damit, die durch vergleichende Analyse gewonnenen Hauptgesichtspunkte durch Darstellung je eines Repräsentanten zu veranschaulichen, deren erster „Waverley" sein soll. In diesem ist nach des Verfassers eigener Ausführung im „Postscriptum", das „eine Vorrede hätte sein sollen", das Geschick des Helden weniger an eine Reihenfolge von geschichtlichen Tatsachen als vielmehr an die Darstellung eines reichen kulturhistorischen Materials über die Denkweise und Sitten der schottischen Grenzbewohner geknüpft. Um das zu ermöglichen, mußte Waverley aus der Heimat nach der Garnison, dann nach dem Schlosse Bradwardine, von da zu den hochländischen Räubern, dem Verstecke eines ihrer Häuptlinge, später zu Mac Ivor, endlich nach Überwindung der mannigfachsten Hindernisse nach London und zurück zu den Seinen geführt werden, ohne durch eigenes Eingreifen in die Handlung genügend hervortreten zu können. In die Unmenge von Episoden, die sich notwendig daraus ergeben, und die ohne Rücksicht auf ihre höhere oder geringere Bedeutung für die Haupthandlung aneinandergereiht sind, greifen die Beziehungen zu Rosa und Flora, den Hochländern, dem väterlichen Hause, endlich auch die Verbindlichkeiten ein, die ihn an den König fesseln. Nirgends gelangt man zu einem wirklichen Höhepunkte, der eine Umschau gestattete, auch die spärlich auftretenden geschichtlichen Begebenheiten sind nur von vorübergehender Bedeutung. Ähnliche Verhältnisse der Komposition finden wir in Mort., Mon. und Abb.

Eine zweite Gruppe von Romanen bilden diejenigen, in deren Mittelpunkte neben dem Helden der erdichteten Handlung eine

hiſtoriſch berühmte Perſönlichkeit ſteht, wie in Iv. Auch hier erſchwert Scott die Überſicht und zwar dadurch, daß er neben jene beiden Hauptgeſtalten eine zu große Zahl von Nebenfiguren ſetzt, die das Intereſſe zerſplittern. So lernen wir neben dem Titelhelden, dem Könige Richard und deſſen herrſchſüchtigem Bruder Johann noch James Fitzurſe, Bracy, Bois Guilbert und Front de Boeuf ausführlich kennen, von denen jeder ſeine eigenen ſelbſtſüchtigen Pläne verfolgt. Dazu erhalten der Jude Iſaak und deſſen Tochter Rebekka, ferner als Vertreter der Sachſen Cedrik und Rowena durch ihre Beziehungen zu Ivanhoe eine ſo hohe Bedeutung, daß ihr Auftreten weit über das Maß von Epiſoden hinausgeht. So allein iſt es möglich, daß Ivanhoe ſelbſt einen vollen Band hindurch, von I, Kap. 14 bis II, Kap. 14, unberückſichtigt bleibt, um erſt im dritten Teile wieder handelnd hervorzutreten. Bei ſo zahlreichen Verwicklungen war es äußerſt ſchwierig, die chronologiſche Folge der Ereigniſſe feſtzuhalten. Nachdem z. B. Iſaak und Rowena im Verein mit den ſächſiſchen Edlen in die Gefangenſchaft geraten (II, Kap. 5) und in den folgenden Kapiteln ihr und Ivanhoes Schickſal im Schloſſe Torquilſtone erzählt worden iſt, holt erſt II, Kap. 14 die Ereigniſſe nach, die ſich an des „Enterbten" Verwundung nach dem Turniere von Aſhby knüpften. Durch die ausführliche Darſtellung des Verhältniſſes Bois Guilberts zu Rebekka und der geſchichtlichen Bedeutung der Tempelritter in III, Kap. 5—9 wird das Intereſſe für dieſe urſprünglich als Zwiſchenhandlung gedachte Epiſode bald ſo ſtark, daß es der Leſer als eine Störung empfindet, wenn III, Kap. 10 plötzlich der ſchwarze Ritter wieder auftaucht. Iv. bedeutet ſicher inſofern einen Fortſchritt, als mit der Darſtellung des Turnieres zu Aſhby (I, Kap. 8), der Erſtürmung von Torquilſtone (II, Kap. 16) und des Zweikampfes bei Templeſtowe (III, Kap. 13) Szenen von größerer konzentrierender Kraft gegeben ſind; ein deutliches Hervortreten der Hauptaktion vermögen aber auch ſie nur für kurze Zeit zu bewirken.

War es in dieſem Falle die zu große Zahl von Nebenperſonen, die einen einheitlichen Bau verhinderte und die Geſtalt des Helden der fingierten Handlung verdunkelte, ſo übernimmt im Quent. Durw. die geſchichtliche Hauptperſon eine zu wichtige Rolle. Ludwig XI. iſt in der Tat von Anfang an mit einer ſolchen Schärfe und Beſtimmtheit gezeichnet und in den Vordergrund gerückt, daß der junge Schotte namentlich gegen das Ende hin zu ſehr an Bedeutung verliert, und wenn ihm am Schluſſe die Hand Iſabellens

doch zuteil wird, so dankt er das lediglich der Gutmütigkeit Balafrés, seines Oheims, der seine Rechte auf die Gräfin freiwillig an ihn abtritt. Zwar sind auch in diesem Romane die eingeführten Nebenpersonen numerisch stark genug, doch vermögen sie der Gestalt Durwards deshalb nicht dauernd Eintrag zu tun, weil Scott es vermeidet, den Kontakt zwischen ihnen zu eng zu gestalten. Das Hauptgewicht liegt überall auf der Person Ludwigs XI.

Überblicken wir die Kompositionstechnik des englischen Meisters, so ist von einer künstlerisch durchdachten, bis ins Detail überlegten Durchführung eines einheitlichen Planes, eines klaren und durchsichtigen Fortschrittes der Haupthandlung keine Rede. Bei Beginn eines neuen Romans hat er sicherlich nicht völlig ohne Plan gearbeitet; sicherlich hat er einen großen Teil seiner Werke lange vor ihrer Abfassung innerlich durchlebt; doch war es ihm, sobald er bei der Ausarbeitung erst einmal ins Detail kam, unmöglich, sich irgendwelche Fesseln anzulegen. Nicht die Bedeutung einer Szene für das Ganze des Kunstwerkes war ihm bei der Ausführung maßgebend, nicht psychologische oder methodische Rücksichten leiteten ihn, sondern einzig und allein sein eigenes, subjektives Gefühl, die Liebe für diese oder jene seiner Personen, nicht selten auch die Freude am Kolorit. Bei seinem Streben, einen möglichst farbenreichen Hintergrund zu schaffen, verlor er sich nur allzu leicht in eine zu ausführliche Schilderung der Umgebung; immer neue brauchbare Gedanken drängten herbei, jeder wurde verarbeitet, ungern einer beiseitegeschoben; ein scharfes Hervortreten einer einheitlichen Idee war damit unmöglich. Die Manier Scotts, die Carlyle als den Gipfel des Extemporeschreibens[a] aufs schärfste tadelt, hat ohne Zweifel den Vorteil des Unmittelbaren, Lebendigen und Frischen; sie war damals einer ganzen Reihe auch deutscher Dichter der Romantik eigen — man denke an Fouqués Bekenntnis in seinem Vorworte zum „Zauberring" — und darf darum nicht einfach gelobt oder verurteilt, sondern muß als literarhistorische Erscheinung einer bestimmten Periode aufgefaßt und gewürdigt werden. Auch Hauffs Kritik — ein Beweis des für jene Zeit feinen Verständnisses, das er dem englischen Meister entgegenbrachte — geht dahin, daß man an Scotts Romanen den Mangel einer leitenden Idee nicht rügen dürfe, weil sein ganzes Streben darauf beruhe, jeder lebendigen oder lebendig

[a] Vgl. Elze, II S. 92.

gewesenen Erscheinung die poetische Seite abzugewinnen[a]. Für den inneren Aufbau eines Kunstwerkes freilich mußte ein solches Arbeiten ohne fest vorgezeichneten Plan selbst bei einem Genie, wie Scott es verkörperte, gefährlich werden, zumal sich außerdem in seiner Produktion eine gewisse Hast und Eile nicht leugnen läßt. Eine Folge der beim Beginne eines Werkes zu wenig beachteten Ökonomie erkennt man vor allem darin, daß der Verfasser gegen das Ende hin stets Mühe hat, die Menge der eingeführten Personen rasch genug von der Bühne abtreten zu lassen. Obwohl der dritte Band seiner Werke infolgedessen beinahe regelmäßig länger werden mußte als die beiden übrigen, konnten oft einige der Mitspieler gar keine, andere nur eine sehr spärliche Erwähnung finden. Diesen Mangel gibt sogar Hauff, der doch in seinen „Allgemeinen Bemerkungen" nur das Rühmenswerte der Scottschen Technik betont, in dem Satze zu[b]: „Der Vorwurf eines zu schnellen Ausganges ist nicht ganz ungerecht."

Hauffs Kompositionstechnik mit einem der bisher betrachteten Muster ausschließlich in Beziehung setzen zu wollen, wäre natürlich verfehlt, da die dichterische Eigenart nach dieser Richtung niemals eine ihr völlig parallele finden kann; auffällig aber stimmt seine schriftstellerische Praxis mit der des englischen Dichters überein. Auch er hat[c] zum „Lichtenstein" keinerlei Vorarbeiten hinterlassen außer den von Hofmann S. 262 und 263 abgedruckten. Die hier als „Entwürfe" mitgeteilten Notizen tragen den Charakter allererster, flüchtig aufs Papier geworfener Gedanken, deren Entstehung möglicherweise einige Zeit vor der eigentlichen Abfassung liegt. Dies scheint mir aus der Tatsache hervorzugehen, daß manche der darin angeführten Gedanken im „Lichtenstein" überhaupt nicht verwertet sind, so z. B. „der Gottesdienst in Ulm", „Ulm die Stadt mit ihren hohen Backsteinmauern, mit ihren hohen Thorthürmen"[d]; anderseits finden sich einige der dort verzeichneten Namen später geändert. So wurde aus Hans Martin Pfeifer der Pfeifer von Hardt, aus

---

[a] Hofmann S. 230.

[b] Ebenda S. 231.

[c] Nach den Mitteilungen seiner Verwandten, der Frau Professor Sabine Klaiber in Stuttgart, die im Besitze des Lichtenstein-Manuskriptes ist und in äußerst liebenswürdiger und dankenswerter Weise alle Fragen des Verfassers eingehend beantwortete.

[d] Hofmann S. 262.

Dieterich Strauß wurde Dieterich Kraft. Gerade über die letztgenannte Person scheint Hauff in dieser ersten Niederschrift noch recht wenig klar gewesen zu sein. Er schreibt zuerst „Strauß Wohnung am Frauenthor“ [a], sodann „Maria und Bertha sind Dieterichs von Kraft Basen mütterlicher Seits“ [b], ferner „Dieterich hatte ein großes Haus“ [b], und unmittelbar darunter „Dieterich Strauß“. Sogar das, was er hier als die wahre Idee des Romans bezeichnet, daß nämlich „der Vater nur dem einst die Tochter gönnt“ [der treu zum Herzog gehalten und] — ihm wieder ins Land geholfen hat, daß der Plan an dem Eigensinn Ulrichs scheitert, wobei besonders „prophetische Worte des Alten“ bemerkt sind, läßt sich mit der endgültigen Fassung nur teilweise vereinbaren. „Entwürfe“ im eigentlichen Sinne sind die wenigen Notizen des Nachlasses schon deshalb kaum, weil sie sich nur auf einzelne Abschnitte der ersten acht Kapitel des ersten Bandes beziehen. Sie stellen nicht etwa den Gang des Ganzen dar, sondern bieten — besonders in der zweiten Hälfte — zumeist Einzelheiten, die weniger für den Aufbau als für das Detail in Frage kommen. Bei der Abfassung selbst aber haben sie dem Dichter sicherlich vorgelegen; darauf läßt der Umstand schließen, daß gerade jene nebensächlichen Momente mit geringen Ausnahmen, wenn auch in anderer Reihenfolge, in den „Lichtenstein“ übergegangen sind, z. B.:

> Tübingen, finstere Hügelstadt I, Kap. 2 S. 8. 16. Georg reitet an einem schönen Morgen des Februar aus den Thoren Tübingens seiner Heimat entgegen durch den Schönbuchwald, vgl. I, Kap. 2 S. 18. 20. Klosterkirche Blaubeuren, Geschichte meines Patrons, des Täufers Johannes, vgl. I, Kap. 8 S. 70. 17. 18. 19.

Das Manuskript des „Lichtenstein“ selbst ist flottweg geschrieben, manchmal am Rande eine Änderung des Wortlautes [c].

---

[a] Hofmann S. 262.

[b] Ebenda S. 263.

[c] Auch hierzu bietet H. Hofmann S. 263—266 seiner Arbeit einiges Material, insofern er dort die „Varianten“ gibt, die sich aber nur auf wenige Sätze der Kap. 2, 5 und 6 beziehen. Kap. 7 und 8 kommen infolge der völlig belanglosen Änderungen gar nicht in Betracht. In Kap. 5 sind die später eingefügten Verbesserungen zunächst weitere Ausführungen solcher Gedanken, die Hauff bei der ersten Niederschrift offenbar nicht schnell und leicht genug aus der Feder flossen, die daher einstweilen durch Gedankenstriche ersetzt und erst beim Überlesen ergänzt wurden. Man vergleiche:

Mein Mann bewunderte stets die klare Schrift mit so wenig Korrektur und sagte, sein Onkel habe jedenfalls den „Lichtenstein“ fertig im Kopfe gehabt und in guter Stunde aus einem Fluß und Guß das Manuskript niedergeschrieben[a].

Mit diesen Worten wird in der Tat die Ähnlichkeit der Produktionsweise Hauffs mit derjenigen Scotts deutlich gekennzeichnet. Wollte man die Frage erörtern, welche der drei bei Scott erwähnten Kompositionsmethoden derjenigen des schwäbischen Dichters am nächsten komme, so würde man auf die an Quent. Durw. beobachtete zurückgreifen müssen. Auch bei Hauff sahen wir den erdichteten Helden Georg von Sturmfeder durch ein zu einseitiges Hervortreten des Herzogs Ulrich zeitweise ganz in den Schatten gestellt, und alle Versuche, dieses Mißverhältnis gegen das Ende hin auszugleichen und die Bedeutung Georgs zu verstärken, blieben deutlich sichtbar.

---

1. Fassung, Hofmann S. 263 unten.

— wo er der Kriegskunst — — die Entscheidung zutraute, da sollte die Kunst der Politik entscheiden? da, wo ihn der fröhliche Glanz der Waffen gelockt hatte, den ehrgeizigen Planen dieser Menschen sollte er dienen, ein altes Fürstenhaus — -- sehen?

Hauff, Lichtenstein S. 44. 19 ff.

Wo er der Kriegskunst erfahrener Männer, der Tapferkeit des Einzelnen die Entscheidung zutraute, da sollten geheime Ränke, die Politika, wie Herr Dieterich sich ausdrückte, entscheiden? Wo ihn der fröhliche Glanz der Waffen, die Aussicht auf Ruhm gelockt hatte, da sollte er nur den habgierigen Plänen dieser Menschen dienen? Ein altes Fürstenhaus, dem seine Ahnen gern gedient hatten, sollte er von diesen Spießbürgern vertreiben sehen?

Die unmittelbar darauf folgenden Zeilen beweisen sodann, wie Hauff sich bemühte, inhaltlich Zusammengehöriges zu verbinden. In der 1. Fassung schweift Georg von dem Gedanken an seinen bündisch gesinnten Wirt (1) zu Mariens Vater ab (2), um dann abermals sofort auf Dieterich zu kommen. Die Korrektur vermeidet diesen Sprung und führt unter Weglassung des zweiten den ersten Gedanken ruhig fort. Ein drittes Motiv der Änderung zeigt sich in Kap. 6, indem der Dichter dort zu kürzen versucht, wenn er beim schnellen Extemporieren der ersten Konzeption allzusehr in den Plauderton verfallen war. Daß er z. B. jene Stelle unterdrückt (Hofm. S. 265), wo er von seiner eigenen Kunst der „Menuetts, Polonaisen, Walzer mit und ohne Hops“ oder von seinem Besuche der „Sallons einer verehrten Dame“ spricht, wird jeder mit Rücksicht auf den episodischen Charakter des ganzen Abschnittes billigen. Da die wenigen übrigen Verbesserungen als völlig nebensächlich keiner besonderen Erwähnung bedürfen, können wir wiederum konstatieren, daß auch die „Varianten“ nicht imstande sind, unser Urteil über Hauffs Produktionsweise zu ändern.

[a] Mitteilung der Frau Prof. Klaiber.

In derſelben Weiſe, wie die drei Bände des „Lichtenſtein“ wirklich in ſich abgeſchloſſene Teilſtücke darſtellen, ſo bieten auch die Kapitel, die — wenn auch inhaltlich eng verbunden — immer einen Fortſchritt der Handlung oder eine neue Epiſode bringen, kleinere Stoffganze. Das macht Hauff äußerlich ſchon dadurch deutlich, daß er an die Spitze eines jeden ſolchen Kapitels ein Motto ſetzt. Auch hierin folgt er ohne Zweifel Scott, der mit Ausnahme von Wav. in allen Romanen das Motto verwendet, und zwar gleichfalls am Anfange jedes Kapitels. Mit Vorliebe werden hierfür in den engliſchen Werken Stellen aus vaterländiſchen Dichtern, vor allem aus Shakeſpeare, benutzt, von dem beiſpielsweiſe in Quent. Durw. über ein Dutzend Ausſprüche angeführt ſind. Da das einleitende Motto zu dem Inhalte des betreffenden Kapitels natürlich in Beziehung ſtehen mußte, wurde es im Laufe der Zeit bei der überreichlichen Produktivität des engliſchen Meiſters für dieſen immer ſchwerer, paſſende Stellen zu finden. Er füllte dann die Lücken durch Kinder der eigenen Muſe aus, die er unter der Flagge „Altes Gedicht“ [a], „Altes Schauſpiel“ [b], „Altes Drama“ [c], „Alte Ballade“ [d] ſegeln ließ, unter die er auch wohl „Anonymus“ [e] oder „Ungenannt“ [f] ſchrieb. Im „Lichtenſtein“ entbehrt ſogar die Einleitung des Mottos nicht, und es iſt mindeſtens eigentümlich, daß — ſo wie Scott als Sinnſpruch zur Einleitung des Quent. Durw. [g] eine Stelle aus Shakeſpeare wählt — Hauff an dieſem Platze Schiller zu Worte kommen läßt, der bei ihm, ſo wie dort Shakeſpeare, das größte Kontingent der Mottos liefert. Daß auch ein „altes Volkslied“ [h] und ein „altes Sprichwort“ [i] im „Lichtenſtein“ als Motto figurieren, alle übrigen aber Ausſprüche ſchwäbiſcher Dichter ſind, wird uns nach den bei Scott gemachten Beobachtungen nicht mehr wundernehmen und die Gewißheit des engliſchen Einfluſſes hier nur verſtärken. Ein auffälliger Unterſchied aber zeigt ſich im Umfange der gewählten Verſe. Während nämlich Scott oft zehn und elf Verſe dazu benutzt, nicht ſelten auch mehrere Strophen eines Gedichtes [k],

---

[a] Quent. Durw. I, Kap. 2.
[b] Ebenda II, Kap. 2, III, Kap. 2. 3. 7.
[c] Ebenda III, Kap. 6. [d] Ebenda III, Kap. 11.
[e] Ebenda II, Kap. 4. 5. [f] Ebenda I, Kap. 3.
[g] Die Einleitungen der übrigen Romane tragen kein Motto.
[h] H. III, Kap. 6. [i] H. II, Kap. 9.
[k] Quent. Durw. III, Kap. 13.

anderwärts Dialoge Shakeſpeareſcher Dramen[a], oder eine ganze Szene zwiſchen Spleet, Valentin, einem erſten, zweiten und dritten Räuber[b], ein anderes Mal die Ausſprüche zweier Dichter[c], wahrt Hauff überall das Gepräge des Mottos auch hinſichtlich ſeiner Ausdehnung. Nur ſelten geht er über vier Verſe hinaus, ein einziges Mal wendet er deren ſieben[d] und acht[e] an.

Welche Bedeutung im Verhältniſſe zu dem Ganzen der Romane kommt nun dem Kapitel bei den übrigen deutſchen Autoren zu? Zunächſt ſind da Spieß und Hildebrand als diejenigen zu nennen, die überhaupt keine Kapiteleinteilung haben, ſo daß die dargeſtellten Ereigniſſe einer endloſen Kette gleichen, die Glied für Glied ſich mühſam abrollt, ohne je einen Ruhepunkt zu bieten, der einen Aus- oder Überblick geſtattet. Fouqué dagegen bedient ſich der Kapitel in über doppelt ſo hoher Zahl als Hauff (26. 25. 28), und dadurch gewinnen ſie — vor allem die kürzeren — mehr den Charakter von Epiſoden. Noch viel zerſtückelter nehmen ſich die Werke Cramers aus. Der „Hasper" iſt nach Art der Ritterdramen noch ſzeniſch eingeteilt, und jede der 2 × 30 größeren, mit lateiniſchen Ziffern überſchriebenen Szenen (oder Kapitel) wird durch eine Zeit- oder Ortsangabe, meiſt auch mit ausführlichen Bemerkungen über Naturvorgänge[f], eingeleitet. Außerdem zerfällt über die Hälfte der ſechzig ſzeniſchen Kapitel in zwei bis fünf kleinere Abſchnitte, die ebenfalls durch Orts- oder Zeitangaben, bisweilen auch nur durch einen einfachen wagrechten Strich deutlich gekennzeichnet ſind, ſo daß ein derartiges Machwerk damit aus einer unüberſehbaren Menge von Lappen und Läppchen zuſammengeflickt erſcheint. So ſpielt z. B. II, Kap. 3 von S. 32—38 vor „Burg-Vargula. Nacht. Tiefe grauenvolle Stille". S. 39 heißt es dann: „Innerhalb der Burg", S. 52 „Ebendaſelbſt. Einige Minuten drauf". S. 56 ſteht vor dem Auftreten des Paters Helm und S. 62 vor dem Monologe Helms abermals ein Teilſtrich, das ergibt in Summa fünf Unterteile eines Kapitels. Ähnliche Beobachtungen geſtattet der „Rinaldo", deſſen

---

[a] Quent. Durw. II, Kap. 12, III, Kap. 10.

[b] Ju. I, Kap. 13.

[c] Quent. Durw. I, Kap. 10. Mon. III, Kap. 6.

[d] H. III, Kap. 1. [e] H. III, Kap. 7.

[f] I, Kap. 1 S. 11 Heide, unweit Burg Horningen, tiefe ſtürmiſche Nacht. S. 228 Wald. Tiefe ſchauervolle Nacht — ferner Donner — ſchwaches Mondlicht durch die zerriſſenen Sturmwolken, mit untermengten Blitzen.

vier Bände in achtzehn Bücher zergliedert sind. Jedes Buch ist durch wagrechte Striche in kleinere Abschnitte geteilt, deren Zahl zwischen 11 und 22 schwankt. Sie umfassen oft zehn und mehr Seiten, nicht selten aber auch nur eine einzige, zwei oder drei und verdienen deshalb den Namen Kapitel nicht, sondern erinnern in ihrer willkürlichen und ungleichmäßigen Abgrenzung und Verwendung stark an die Cramerschen Szenchen und Nebenszenchen, die Überbleibsel der Ritterdramen. Als wirklich organische Bestandteile erweisen sich die Kapitel erst in van der Veldes „Patriziern", die auch der Zahl nach eher als die der übrigen deutschen Vorbilder einen Vergleich mit der Kapiteleinteilung im „Lichtenstein" zulassen. Noch viel mehr aber fällt nun die schon früher berührte Übereinstimmung Hauffs mit der Scottschen Technik in die Augen, daß nämlich die einzelnen Bände des „Lichtenstein" 14, 11 und 11 Kapitel, die der englischen gleichfalls 11 bis 14 enthalten.

Wichtiger als die stoffliche Abgrenzung der Kapitel, die zu keinem bestimmten Schlusse auf irgend eine Abhängigkeit Hauffs führt, ist für die Technik die Frage, wie die verschiedenen Schriftsteller die Teilstücke ihrer Romane verbinden. Das führt uns zur Betrachtung der Einsätze.

Hauff bedient sich in der überwiegenden Mehrzahl von Fällen (75 %) der einfachsten und bequemsten Manier, des fortschreitenden Einsatzes. Wenn er am Schlusse von H. II, Kap. 3 erzählte, „Der Hagere bezahlte seinen Wein und ging vornehmen Schrittes aus dem Zimmer", so läßt er II, Kap. 4 mit dem Satze beginnen: „Als dieser Mann das Zimmer verlassen hatte . . ." In annähernd demselben Maße wendet Fouqué (65 %) und Scott (66 % in Wav., 55 % in Iv. und 70 % in Quent. Durw.) diesen Schluß an, bedeutend öfter Vulpius mit 90 %, verhältnismäßig selten van der Velde mit 33 %. In nicht weniger als zwanzig Kapiteln, also bei 55 %, läßt Hauff am Ende eine der handelnden Personen Abschied nehmen, aus dem Gemache schreiten oder eine Reise antreten. Bei Fouqué und Scott findet sich diese Art von Schlüssen nur halb so oft, in Wav., Iv. und Quent. Durw. etwa 30 %, sehr häufig dagegen bei Vulpius. Eine sehr beliebte Methode des „Rinaldo"-Verfassers sowohl als des englischen Meisters[a] besteht darin, mit dem endenden Kapitel seinen Helden dem Schlafe zu überlassen, um dann im

[a] In Wav. siebenmal, Iv. zweimal, Quent. Durw. viermal.

folgenden an ſein Erwachen neue Ereigniſſe knüpfen zu können, eine Art, die auch im „Lichtenſtein“ an fünf Stellen beobachtet wird. Nicht ſelten wiederum tritt bei Scott ebenſo wie im „Zauberring“ (I, Kap. 2; I, Kap. 5; I, Kap. 17; I, Kap. 24) eine neue Perſon auf, Gäſte werden erwartet[a], deren Miſſion erſt im folgenden Kapitel ihre Erledigung erfährt. Ganz ähnlich verwertet unſer ſchwäbiſcher Dichter dieſen vorbereiteten Einſatz in H. II, Kap. 10 und verſucht dadurch ein Mittel zu gewinnen — nach unſerem Empfinden allerdings recht billig und ordinär —, um die Spannung des Leſers wach zu erhalten. An jener Stelle erzählt er nämlich, wie aller Blicke nach dem Eingange des Zimmers gerichtet waren, durch den die ſehnſüchtig erwarteten Boten eintreten ſollten — „jetzt ging die Thür auf“. Damit bricht er ab und erſt II, Kap. 11 bringt den gewünſchten Aufſchluß. Man ſieht hier deutlich, wie Hauff, ſo ſehr er ſonſt gegen Clauren polemiſierte, doch gelegentlich gegenüber dem einen oder anderen wenig vornehmen Zuge der niederen Novelliſtik die Nachgiebigkeit des Anfängers nicht ganz verleugnet. Einen ähnlich grob effektvollen Einſatz bringt Fouqué. Nach dem Schluſſe von I, Kap. 24:

> Die mächtigen Tritte der wunderſamen Gäſte hallten bereits auf den Steigen, und alles wandte ſich nach der Thür,

folgt in I, Kap. 25, ſehr bezeichnend zugleich für Fouqués Diktion:

> Auf flogen die Pforten, und ſich wegen ſeiner Größe in der Wölbung beugend, ... trat ein goldgeharniſchter Mann herein, zwei goldgetriebene Geierflügel von dem leuchtenden Helme voranſteckend.

Direkt vorbereitet iſt auch H. II, Kap. 10 durch den letzten Satz von II, Kap. 9:

> Er riß die Thür auf, um ewig zu fliehen, als ihn auf der Schwelle eine Erſcheinung feſſelte, die wir im nächſten Kapitel näher betrachten wollen.

Hierfür bietet Wav. ſechs, Iv. und Quent. Durw. je drei Entſprechungen[b], von den deutſchen Autoren nur Fouqué eine einzige in III, Kap. 4. 5. Nicht beſonders glücklich ſind neben dem chronologiſchen und lokalen Kapitelanfange, der als eine beſondere Art

---

[a] Iv. III, Kap. 10.

[b] Wav. I, Kap. 2: „Davon mehr im folgenden Kapitel.“ Iv. III, Kap. 6: „Sie betrachtete die Szene, die wir im folgenden Kapitel beſchreiben wollen.“ Quent. Durw. I, Kap. 3: „... wie ſolches der Leſer aus dem folgenden Kapitel erfahren wird“.

des fortschreitenden von allen Schriftstellern fast gleichmäßig verwendet wird, die sechs personellen Einsätze Hauffs, zumal sie stets mit dem Namen des Helden beginnen[a]. Unter den deutschen Autoren bedient sich nur Vulpius mehrmals derselben und zwar — ein Beweis für die kunstlose Art seiner Produktion — nicht nur bei Kapitelanfängen, sondern sogar oftmals beim Beginne eines neuen Buches. Scott macht nur im Wav. öfters Gebrauch davon (achtmal), späterhin in Iv. zweimal und in Quent. Durw. überhaupt nicht mehr.

Wenngleich die bisher erörterten Einsätze Hauffs teils in den englischen Werken, teils bei den deutschen Mustern vorgebildet sind, so kann doch eine auch nur unbewußte Beeinflussung durch den einen oder anderen Vorgänger nicht genau festgelegt werden. Klarer dagegen scheint eine solche vorzuliegen bei den parabatischen, da sie innerhalb der deutschen Romane nur im „Zauberring" an zwei Stellen auftreten, während sie für Scott etwas hervorragend Typisches bilden. Jedenfalls hat er sie aus Fieldings und Sternes Werken übernommen; doch spürte auch er bald das Störende derselben, wie die Zahlen 9 für Wav., 5 für Iv. und 2 für Quent. Durw. beweisen. Auch der Zweck, den er durch sie zu erreichen strebt, ist in Wav. ein wesentlich anderer als in den beiden anderen. In Wav. kommt es ihm lediglich darauf an, sich durch die Form harmlos heiteren Geplauders der Gunst seiner Leser zu versichern. Das zeigt besonders auffällig der fast eine Druckseite lange Eingang zu Wav. I, Kap. 19. Ausgehend von dem Vorwurfe, den Francisco de Ubeda der Feder macht, als dem Kiele einer Gans, eines „von Natur unbeständigen Vogels", beteuert er, es im Gegensatze dazu als die heilsamste Eigenschaft seiner Feder anzusehen, daß sie schnell von Ernst zu Scherz, von Beschreibung zu Erzählung und Charakteristik übergehen könne, und hofft, daß auch der Leser, „sein liebwerter Freund", dabei keine Ursache zum Mißbehagen finden soll. Mit dem Eingange Wav. I, Kap. 24 sucht er sich wiederum in das Licht eines historisch möglichst getreuen Darstellers zu setzen, indem er versichert, daß zwar die Annalen und Dokumente jener Periode wenig von einer hochländischen Jagd besagten, deren Beschreibung er im vorhergehenden Kapitel angekündigt hat, daß er aber doch hoffe, aus des alten Lindsay von Pittscottie Werke „Die Jagd von Athole" und aus Taylors „Jagd in den Wäldern von Mar" hinreichend geeignetes

[a] H. I, Kap. 4. 5. 9. 10; II, Kap. 7. 9.

Material schöpfen zu können. Genau in derselben Richtung liegt die Tendenz des Hauffschen Einsatzes H. I, Kap. 6, wo er den Fund jenes alten, „seltenen" Folianten preist, der ihn aus einer großen Verlegenheit rettete, indem er ihm die Möglichkeit an die Hand gab, den Abendtanz zu Ulm auf Grund geschichtlicher Forschungen zu beschreiben. Auch der Einsatz III, Kap. 8, der von dem Wege der berühmten Novellisten jener Tage, der Reise des Helden zur Hochzeit, handelt, ist durchaus im Tone Scotts gehalten, den wir gleichfalls Betrachtungen anstellen hören über die verschiedene Stellung der Novellisten zu den ausführlichen Beschreibungen der Hochzeitsfeierlichkeiten. Einen hiervon völlig verschiedenen Charakter tragen die parabatischen Einsätze in Iv. und Quent. Durw. Wenn wir da beispielsweise lesen[a]:

> Unsere Geschichte muß jetzt einige Schritte zurückkehren, um dem Leser zum Verständnis des Überrestes dieser Erzählung einiges aufzuhellen,

oder:

> Als der schwarze Ritter — denn wir müssen notwendig den Gang seiner Abenteuer hier wieder aufnehmen —[b]

(vorher war in sechs Kapiteln nicht von ihm die Rede), so ergeben solche Stellen, daß sie vor allem dazu dienen, Risse in der Erzählung zu überkleben, Sprünge des Verfassers zu ermöglichen, Lücken auszufüllen, die aus der Schwierigkeit resultieren, jene Masse von Verwicklungsfäden weiterzuführen, ohne die Ereignisse der Haupthandlung gewaltsam zu zerreißen. Wenn sich Hauff dieser Art der parabatischen Einsätze völlig enthält, so hat das seinen Grund in den viel einfacheren Verhältnissen der Komposition. — Innerhalb der Erzählung selbst freilich wendet auch er sich verschiedentlich an den Leser, „denn als diesen (Georg) haben unsere Leser den jungen Helden längst erkannt"[c], oder „Wir wagen es, den Leser in die niedere Hütte zu führen"[d], und er folgt darin wohl gleichfalls vorwiegend dem englischen Meister, dessen Wav. allein achtzehn derartige Beispiele aufweist. Eine Gegenüberstellung derartiger Stellen in größerer Zahl lehrt jedoch, daß sie bei Scott vorwiegend technischen Charakters sind, insofern sie darauf ausgehen, Überleitungen beim Szenenwechsel innerhalb eines Kapitels zu schaffen. So heißt es:

---

[a] Iv. II, Kap. 14. [b] Iv. III, Kap. 10.
[c] H. S. 96, 2. [d] H. S. 117, 12.

Wir verweilen hier und werfen einen Blick auf Mortons frühere Geschichte[a]. Wir kehren in die Burg Tillitudlem zurück[b]. Wir kehren zu Morton zurück[c].

Hauff dagegen benutzt die mit „wir" subjektivierten Sätze meistens nur, um dadurch eine größere Lebendigkeit der Darstellung zu erzielen. Er mischt sich in Gesellschaft des Lesers gleichsam selbst mit in die Handlung ein und stellt seine Person neben die handelnden Figuren, um uns diese so näher zu bringen.

H. I, Kap. 1 S. 16. 6. Und auch wir stören sie (Maria) nicht, wenn sie jetzt die schönen Bilder der Erinnerung durchgeht. H. I, Kap. 1 S. 17. 23 und wir sind weit entfernt, uns in dieses süße Geheimnis der ersten Liebe eindrängen zu wollen[d].

Fassen wir unsere Beobachtungen über die Art der Kapitelverbindung zusammen, so ergibt sich ein deutlicher Einfluß nur bezüglich der parabatischen Einsätze Scotts; zugleich bietet eine Betrachtung der verschiedenen Verwendungsweise derselben ergänzende Momente für eine Beurteilung des Aufbaues ihrer Romane.

Um einen weiteren Einblick in die Technik des geschichtlichen Romans am Ende des 18. und Anfange des 19. Jahrhunderts zu gewinnen, ist es nötig, darauf zu achten, durch welche Mittel die Autoren zunächst das rein Stoffliche, die Handlung der Geschichte, anderseits die Charaktere ihrer Werke darzustellen vermochten.

Im „Lichtenstein" unterschieden wir zwei Arten, geschichtliche Ereignisse zu verwerten, einmal den bloß referierenden Bericht, sodann die Wiedergabe durch beteiligte Personen. Inwieweit sind beide zunächst innerhalb der deutschen Technik vorgebildet? Im „Hasper", „Rinaldo" und „Zauberring" ist wenig mehr wirklich geschichtlich als die Namen einiger Personen, so daß diese Werke hier keine geeigneten Vergleichsobjekte bilden. Im „Überall und Nirgends" finden sich schon größere Partien historischen Inhaltes, wenngleich reichlich mit Sage und Märchen gemischt. Sie sind ausnahmslos rein erzählend dargestellt, so namentlich I, S. 181 ff. und II, S. 213 ff. Eine innere Verbindung mit dem eigentlichen Kerne ist nirgends zu verspüren. Die gleiche rein epische Form benutzt Hildebrand in „Burg Helfenstein" I, S. 27—37, 101 ff. und II, S. 246 ff.

---

[a] Mort. I, Kap. 11 S. 283.

[b] Ebenda III, Kap. 5.

[c] Ebenda II, Kap. 7 S. 156.

[d] Ebenso H. I, Kap. 3 S. 27. 37, Kap. 5 S. 40. 13.

Auch hier bleibt das geſchichtliche Moment nur äußerlich mit dem Ganzen verbunden. Viel organiſcher gehen die hiſtoriſchen Fakta der „Patrizier“ in den Gang der Handlung ein, und zwar erreicht das van der Velde dadurch, daß er die Mehrzahl davon nicht einfach ſelbſt berichtet, ſondern durch Mitwirkende uns erzählen läßt. So erfahren wir den Verlauf des blutigen Zuſammenſtoßes der Ritter mit den Patriziern aus dem Munde Anſelms von Metz, der dabei mitgekämpft und beinahe ſein Leben eingebüßt hat. Ergänzend tritt dann ſpäter der Bericht des Franz Freund und des alten Onophorius als Angehörigen der bürgerlichen Partei hinzu, ſo daß wir uns tatſächlich ein völlig klares Bild von dem Hergange der Affäre machen können. Bei einer Betrachtung der engliſchen Werke nach dieſem Geſichtspunkte muß erneut darauf hingewieſen werden, daß eine gleich große Zahl hiſtoriſcher Einzelheiten, wie ſie der „Lichtenſtein“ enthält, in keinem Romane Scotts vorkommt, was gemäß der verſchiedenen Auffaſſung des geſchichtlichen Prinzips bei beiden Autoren wohl verſtändlich iſt. Für die orientierenden Überblicke Scotts über die ſeinen Romanen zugrunde liegenden geſchichtlichen Bedingungen erwies ſich natürlich die Form einfacher Berichterſtattung als die zweckmäßigſte. Auf dieſe Art macht uns Scott in Iv. I, Kap. 1 mit dem Verhältniſſe der Normannen zu den Angelſachſen bekannt, das er dann im Geſpräche zwiſchen Wamba, dem Poſſenreißer Cedriks und dem Schweinehirten praktiſch verwertet. In Quent. Durw. I, Kap. 1 S. 3—18 wird die Beziehung Ludwigs XI. von Frankreich zu Karl dem Kühnen von Burgund dargeſtellt und die Zeit, da ihre Entzweiung den höchſten Gipfel erreicht hatte, als Anfangspunkt des Romans bezeichnet. Aber nicht nur am Eingange gibt Scott geſchichtliche Auseinanderſetzungen in rein referierender Weiſe, ſondern auch innerhalb der einzelnen Kapitel, z. B. Iv. II, Kap. 7 S. 123—126, wo er die Zuſtände in England während der Abweſenheit König Richards darlegt. Im „Lichtenſtein“ finden ſich die geſchichtlichen Tatſachen außer in den drei Einleitungen der einzelnen Bände auch mitten im Texte viel zahlreicher hier und da zerſtreut, aber nie in dem Umfange wie bei Scott. Sie machen oft nur einen einzigen Satz aus, der ſich nicht ſelten ſogar dem Wortlaute nach an die hiſtoriſche Quelle anſchließt. Verhältnismäßig ſelten wendet Scott das zweite Mittel an, die Wiedergabe geſchichtlicher Vorkommniſſe durch Perſonen des Romans. Quent. Durw. II, Kap. 7 unterrichtet der Prior eines Franziskanerkloſters den jungen

Leibgardiſten über Wilhelm von der Mark, den Eber der Ardennen, II, Kap. 9 der Kaplan des Lütticher Schloſſes über das Verhältnis des Hauſes Burgund zur Stadt Lüttich. Von dieſer Art macht Hauff einen viel ausgiebigeren Gebrauch; vor allem vertiefte er ſie dadurch, daß er einen großen Teil des verwerteten Materials, ſo beſonders die Höhepunkte des zweiten Bandes, den Verrat von Tübingen ſowie den Aufſtand des armen Konrad, als Selbſterlebniſſe berichten läßt. In Scotts Romanen findet ſich für dieſe Weiterbildung kein Beleg; als teilweiſe vorgebildet könnte man ſie durch die vortreffliche Schilderung bezeichnen, die Rebekka[a] als Augenzeuge dem verwundeten Ivanhoe von dem draußen tobenden Sturme auf das Schloß Torquilſtone gibt, in der Tat eine Glanzleiſtung des großen Meiſters. Doch handelt es ſich dabei nicht um die Erzählung eines zeitlich ſchon rückwärts liegenden, anderwärts vorgekommenen Ereigniſſes, ſondern um ein Faktum der Gegenwart, wodurch die Handlung ſelbſt in Fluß gebracht wird.

So laſſen ſich zwar die Elemente für die Darſtellung geſchichtlicher Stoffe im „Lichtenſtein“ ſchon bei van der Velde und Scott nachweiſen, doch hat ſie Hauff — der Eigenart ſeiner geſchichtlichen Auffaſſung entſprechend — modifiziert.

In der Verwendung des kulturhiſtoriſchen Materials kann ſich quantitativ keiner der deutſchen Schriftſteller auch nur im entfernteſten mit Scott meſſen, zumal bei einigen, namentlich bei Spieß, Vulpius und Hildebrand, faſt gänzlicher Mangel daran herrſcht. Bei Cramer iſt die Verwertung faſt durchgängig auf den gelegentlichen Gebrauch einzelner, der Vorzeit — gleichviel ob der Ritterzeit oder nicht — entnommener, zumeiſt aus Ritterdramen entlehnter Ausdrücke beſchränkt, wie „Burgfried, Urſtänd, Schimpfſpiel, Helmſturz, Griswärtel, Rüde“ und ähnliche, die aber infolge ihres zu häufigen Vorkommens die ganze Armſeligkeit ſeiner Kenntnis deutlich offenbaren. Außerdem glaubt er durch altertümlich klingende, beziehentlich mittelalterlich klingen ſollende Wortformen, wie „Geluſt, Gebreſte, Geweidig“, auch ungewöhnliche Adjektivbildungen, wie „kußige Dirn, rittiger Gaul, kühnliche Stirn“ ſeinen Stoff dem Tone der darzuſtellenden Zeit anzupaſſen. Recht ſchwach iſt das kulturgeſchichtliche Element auch bei van der Velde vertreten; ungleich reicher ſcheint dagegen Fouqué ſeinen „Zauberring“ damit auszuſtatten.

[a] Iv. II, Kap. 15.

Hier ist jeder Kampf — und deren gibt es übergenug — bis auf die erdenklichsten Einzelheiten geschildert; dem Zweikampfe zwischen Otto von Trautwangen und dem Ritter von Montfoucon wird fast das ganze 23. Kapitel des ersten Bandes gewidmet. Ebenso ausführlich werden wir über die Belehnung Ottos mit der Ritterwürde, über die Ritterwacht, das Leben am Hofe des mauriſchen Fürſten Muza, über die verſchiedenartigſten Waffen, Rüſtungen und Streitroſſe unterrichtet; ja den letzteren widmet Fouqué ganz beſondere Sorgfalt, die ihn veranlaßt, nicht nur die Farbe und Namen der Pferde, ſondern auch ihre Gangart und ihr Verhältnis zu dem Beſitzer eingehend zu erwähnen. So verliert er ſich leicht in Spielereien und Äußerlichkeiten. In viel wirkſamerer, die betreffenden Zeitverhältniſſe wirklich umfaſſender Weiſe benutzt dem gegenüber Scott das kulturhiſtoriſche Material, ja in der überaus reichlichen Verwendung desſelben iſt ſicher mit ein Grund zu ſuchen für den dauernden Wert ſeiner Romane. Wie ſehr Hauff auch dieſe Seite des engliſchen Meiſters gewürdigt hat, mögen einige Stellen aus den „Allgemeinen Bemerkungen“ zeigen.

> Er (Scott) reflektiert als Hiſtoriker, indem er uns das ganze Bild einer Zeit und beſtimmter Kreiſe ſeines Landes im Romane darſtellt[a]. Die Ausmalung übertrifft beynahe an Intereſſe die Charaktere[b]. Verdienen die Charaktere oder Scenen in dieſem Romane den Vorzug?[c] Er iſt hier gleich groß als Maler und Pſycholog[c].

Deutlich offenbart ſich ferner Scotts Einfluß auf Hauff in der Übernahme der Bemerkungen über den Unterſchied zwiſchen ſonſt und jetzt, die den Leſer veranlaſſen ſollen, die dargeſtellten kulturellen Zuſtände im Lichte der Gegenwart zu betrachten. So heißt es:

> Indeſſen dürfen unſere Schönen die Pracht der altſächſiſchen Prinzeſſin nicht beneiden[d]. Man würde ſich ſehr irren, wenn man jene Schauſpiele mit Darſtellungen in unſerer Zeit vergleichen wollte[e]. Das war nicht das ſtattliche Gebäude, deſſen Ruinen noch jetzt den Wanderer anziehen, und welche ſpäter erbaut ſind[f].

Ähnlich ſagt Hauff vom Stuttgarter Schloſſe:

> Das alte Schloß hatte damals noch nicht die Geſtalt, wie es in unſeren Tagen zu ſehen iſt[g].

---

[a] Hofmann S. 231. [b] Ebenda S. 235.
[c] Ebenda S. 237. [d] Bd. I, Kap. 6 S. 97.
[e] Abb. III, Kap. 1 S. 4. [f] Bd. I, Kap. 14 S. 278.
[g] H. III, S. 262. e.

Auch er erinnert gern an den Unterschied zwischen den jetzigen Verhältnissen und „jenen Zeiten“.

> Sie gaben ein Bild, das unter unseren heutigen Damen für anziehend gelten würde, das aber in jenen Zeiten . . .[a], . . . anders zu jenen Zeiten[b].

Eine hervorragende Rolle spielen ferner im „Lichtenstein“ die „guten alten Zeiten“, von denen S. 25. 22, S. 27. 5, S. 126. 17, S. 149. 28, S. 154. 10, S. 296. 12, S. 305. 18 und S. 351. 20 gesprochen wird. Nicht selten liegt in diesen Vergleichen eine satirische Kritik. So lesen wir:

> Man hatte zwar damals das menschliche Gemüt noch nicht wie in unseren Tagen durch eigene Gespenster- und Schauerbücher für das Grauenhafte zugänglich gemacht[c]. Denn die Mädchen von 1519 waren noch nicht so flink mit der Feder, um ihre zarten Gefühle auszudrücken als in unseren Tagen, wo jede Dorfschöne ihrem Liebsten zum Regiment eine Epistel solang als die dritte St. Johannis schreiben kann[d].

Einen ganz ähnlichen Ton schlägt Scott in den Sätzen an:

> . . . eine Börse voll Goldstücke, welche ebenfalls vor 60 Jahren viel häufiger gesehen wurde als in unseren Tagen[e]. Die Art des Benehmens war freilich verschieden; denn die Etiquette der damaligen Zeit erlaubte dem Sir Piercie Shafton nicht, in den Zähnen zu stochern, oder zu gähnen, oder Blindheit oder Taubheit, noch sonst eine Gebrechlichkeit der Sinne zu affektionieren[f].

So unbedingt sicher und gewichtig sich hiernach der Einfluß der Technik Scotts auf Hauff erweist, wenn es sich um die Aufnahme kulturgeschichtlicher Elemente im allgemeinen handelt, so wenig läßt sich in den englischen Werken eine Anordnung des betreffenden Materials innerhalb der drei Bände beobachten im Gegensatze zu Hauff, der jeder seiner drei geschichtlichen Einleitungen ein kulturhistorisches Gemälde folgen läßt. Nicht minder bemerkenswert ist der Unterschied beider in der Form, die sie zur Darstellung wählen. Außer der Verwebung in die Handlung selbst, der Zeichnung eines bestimmten Milieus, die künstlerisch natürlich am höchsten steht, sehen sich beide doch auch bisweilen genötigt, einfach beschreibend vorzugehen, wenn es sich beispielsweise darum handelt, den Ort einer Episode, ein Zimmer, einen Saal, eine Burg oder auch Kleider und Waffen darzustellen. Hierbei hält nun Hauff in auffälliger

---

[a] H. I, S. 10. 19.
[b] H. I, S. 46. 20.
[c] H. I, S. 89. 21.
[d] H. I, S. 69. 26.
[e] Wav. I, S. 67.
[f] Mon. I, Kap. 14 S. 269.

Weise Maß, während sich Scott oft in die breiteste Breite verliert. H. I, Kap. 3 zeigt uns z. B. das Innere des Ulmer Rathauses. Hinreichend genau werden wir da mit der Gestalt des Ratssaales, seiner Höhe, Täfelung und dem sonstigen Schmucke bekannt gemacht, und das alles auf fünfzehn Zeilen, dann folgt schon die Überleitung zu den versammelten Gästen. Damit vergleiche man etwa Iv. I, Kap. 3, wo uns drei Seiten lang die Halle Cedriks, des Sachsen, beschrieben wird. Man erinnere sich ferner der Schilderung, die Wav. I, Kap. 8 und 9 durch mehr als ein ganzes Kapitel hindurch vom Schlosse Tully Verlan gegeben wird, und vergleiche damit, wie Hauff[a] die Feste Lichtenstein darstellt, offenbar absichtlich nicht in einem Zuge, sondern unterbrochen von der Begrüßung Georgs durch den Besitzer. Geradezu ermüdend wirkt es endlich, wenn wir sehen, wie Scott bei jeder neu auf dem Schauplatze erscheinenden Person eingehende Kostümbetrachtungen vom Scheitel bis zur Zehe anstellt. In Iv. I findet sich z. B. eine Kostümbeschreibung folgender Personen: 1. Gurth, S. 8—10; 2. Wamba, S. 10—12; 3. der Prior, S. 20; 4. der Templer, S. 24; 5. deren Diener, S. 26; 6. Cedrik, S. 47 und 48; 7. der Prior in jetzt vornehmerer Kleidung, S. 60 bis 62; 8. Rowena, S. 71; 9. der Jude, S. 80; 10. der Prior von Jorvaul, S. 186; 11. Prinz Johann, S. 137; 12. Rebekka, S. 140. Ähnliche Register ließen sich aus jedem anderen Romane bilden. Sicher ist es bewundernswert, mit welcher Genauigkeit sich Scott Einsicht in die Kostümfrage einzelner Perioden verschafft hatte, und ebenso anerkennenswert sein Bemühen, alle Wiederholungen von Einzelheiten dabei zu vermeiden. Die übergroße Zahl zu langer Beschreibungen indessen veranlaßt bei manchen Scottschen Romanen den am Schicksale der Helden interessierten Leser zum einfachen Überschlagen solcher Partien, weil durch sie die Handlung für einige Zeit zum Stillstande gezwungen wird. Vom Standpunkte der Ästhetik aus kann eine solche Menge beschreibender Darstellungen natürlich ebensowenig gebilligt werden; doch ist Vischers[b] Urteil,

> daß Scott seine bedeutenden Schöpfungen unter dem Drucke eines eingefleischten Sündigens gegen den Urkodex . . ., „der Dichter solle nie malen", verfaßt habe,

wiederum zu scharf und in gewissem Sinne einseitig. Vor allem darf eine objektive Beurteilung der Technik Scotts nicht außer acht

---

[a] H. II, S. 183. 2—14. [b] Ästhetik II, S. 392.

lassen, daß er in einzelnen Elementen derselben an eine feste Tradition geknüpft war, daß er ferner für ein bestimmtes Publikum schrieb, und daß er speziell mit dieser uns ohne weiteres breit und schwülstig erscheinenden Ausführlichkeit einer Vorliebe seiner Landsleute entgegenkam,

> die von jeher das Vermögen hochschätzten, mittels handgreiflicher und augenscheinlicher Details zu schildern, so daß die Gestalt deutlich vor Augen tritt. Sie sehen am liebsten das poetische Bild mit so gesättigten Farben, daß man es vor sich erblickt wie ein Wappen, das auf ein Schild gemalt ist[a].

Auch Hauff entschuldigt diesen Punkt als Eigenart des Engländers in den Worten:

> Über den Vorwurf der Weitschweifigkeit muß man weggehen, und der, der W. Scott kennt, wird sie ihm nie vorwerfen.

Wenn er selbst in seinem „Lichtenstein" allzu ausführliche Schilderungen vermeidet, so darf das natürlich nicht auf ein selbständiges künstlerisches Stilbewußtsein zurückgeführt werden, sondern ist als Nachwirkung des durch Generationen hindurchgehenden Einflusses Lessings und seines Kampfes gegen die stillstehende Beschreibung aufzufassen.

So sehen wir Hauff bei Verwertung kulturgeschichtlichen Materials wiederum hauptsächlich von Scott angeregt, wenn er auch in der Darstellungsform nicht der englischen Tradition folgt.

Eine der Hauptforderungen, die man an den Roman stellt, ist ein lebendiger Fortschritt der Handlung. Die Handlung aber ist an deren Träger, die Personen, gebunden. Darum erscheint es angebracht, zur Beurteilung der Technik unserer Autoren auch die Behandlung zu prüfen, die sie ihren Personen angedeihen lassen.

Achtet man zunächst auf die Einführung der Personen, so überwiegt im „Lichtenstein" augenscheinlich die durch die Gruppe. Schon I, Kap. 1 wird der Leser so mit einer Anzahl geschichtlicher Figuren bekannt gemacht. Der Einzug der Bündischen in Ulm gibt Gelegenheit, deren Führer auftreten zu lassen; Georgs Erscheinen wird besonders markiert, sein Pferd bäumt sich, „wahrscheinlich scheu gemacht durch die flatternden Fahnen der Zünfte"[b]. Die Szene im Rathaussaale führt den Ratsschreiber Kraft ein; aus der Menge der Bürger, die den Waffenübungen Frondsbergs zusehen, lernen wir

---

[a] Brandes IV, S. 132. [b] H. I, Kap. 1 S. 14. u. ö.

Meiſter Kohler, den Waffenſchmied, ſeinen Freund und den Diener Johann kennen; der verſammelte Kriegsrat ermöglicht die Bekanntſchaft mit vier weiteren Befehlshabern des bündiſchen Heeres. Im „Hirſchen“ zu Pfullingen[a] treten aus der Geſellſchaft der Trinkluſtigen der Krämer und der Doktor Calmus, im Lager der Landsknechte[b] aus deren Mitte Peter, der Oberſt, und die Hauptleute Löffler, Muckerle und Staberl hervor. Für dieſe Art der Einführung laſſen ſich auf engliſcher Seite nur ſo wenige Beiſpiele nachweiſen, daß eine Abhängigkeit hier ausgeſchloſſen erſcheint. Von den deutſchen Werken kommt der „Haſper“ mit ſeiner ſzeniſchen Darſtellungsweiſe hier überhaupt nicht in Betracht, da die neu in die Handlung eingreifenden Perſonen, ganz dem Gebrauche des Dramas entſprechend, entweder am Anfange jeder Szene mit Namen genannt oder — wenn ihr Auftreten erſt innerhalb derſelben erwünſcht war — mittels eines ſtets in Klammern angeführten, durch kleineren Druck kenntlich gemachten Satzes angegeben werden. Da heißt es z. B.:

> II, S. 116 (Stetten kommt in ſtolzer Ruhe dahergetrabt), II, S. 143 (Martin und Luprian treten wieder herein).

Während hier die Perſonen faſt durchgängig völlig unvorbereitet erſcheinen, ſo daß man nicht ſelten erſt im Verzeichniſſe nachſehen muß, welche Rolle ihnen innerhalb des Romanes zukommt, verſucht Spieß in überleitenden Proſaſtücken, die er zwiſchen die ſonſt gleichfalls dramatiſch gearteten Szenen einfügt, das Auftreten neuer Perſonen zu begründen und in Verbindung mit dem Vorhergehenden zu bringen. So erzählt er II, S. 132, wie Ritter Otto dem Könige Heinrich in Italien zur Seite ſtand, S. 133 von Heinrichs Verhältnis zum Erzbiſchof Arnulph von Mailand, von deſſen Nichte Olivie. Unmittelbar darauf werden dann dieſe Perſonen redend eingeführt und ihre Namen einfach an den Anfang des betreffenden Geſprächs geſtellt. Man ſieht hier deutlich eine der Entwicklungsſtufen von dem Übergange des Ritterdramas zum Ritterroman. Nicht mehr ſo ſtark an die Ritterdramen erinnern die einfachen und kunſtloſen Einführungen durch die Begegnung im „Rinaldo“, die durch ein

> da trat . . herzu, da nahte ſich . ., . . kam, . . fand ſich ein, . . ſtand vor ihm, er ſah . ., er ſtieß auf . ., er traf . ., er eilte zu . .

vermittelt werden. Auch Fouqué und van der Velde machen gern noch von dieſer Art Gebrauch, doch nicht in dem Maße wie Vulpius.

---

[a] H. II, S. 140. [b] III, S. 233 ff.

Scott liebt es, ſeine Perſonen paarweiſe, vielfach auch — der ſoeben erwähnten deutſchen Manier gemäß — in der Form der Begegnung einzeln den Plan betreten zu laſſen. Durch die erſtgenannte Weiſe ermöglicht er den Dialog, die zweite gewährt Raum zu den beliebten Koſtümbeſchreibungen. In Iv. und Quent. Durw. überwiegt anfangs die paarweiſe Einführung; man denke an Gurth und Wamba, den Prior von Aymer und den Templer, an Ludwig und Triſtan, Trois Echelles und Petit Andrée, Iſabella und Hameline. Schon im dritten Kapitel ſetzt dann die Technik ein, mit jedem folgenden eine neue Perſon erſcheinen zu laſſen. Im dritten Kapitel tritt Cedrik hinzu, im vierten ſodann Rowena, das fünfte führt den Pilger und den Juden ein. Von allen dieſen Modifikationen finden ſich einzelne Beiſpiele auch im „Lichtenſtein". Aber keins davon läßt ſich auf ein beſtimmtes Vorbild zurückführen. Anders liegt die Sache bei der für Scott wie für Hauff gleich charakteriſtiſchen Form der ſpannenden Einführung. Sie läßt einzelne Perſonen namenlos auftreten, verſchweigt durch eine Reihe von Epiſoden ihre Namen abſichtlich, bis endlich — wenn möglich auf einem Höhepunkte des Romans — das Geſpräch der Beteiligten die längſt erwartete Aufklärung bringt. So entpuppt ſich Ivanhoe, der beim Turniere zu Aſhby (I, Kap. 7) jede Auskunft über ſeine Perſon verweigert und als „der Enterbte" in die Schranken tritt, in I, Kap. 13 als Cedriks Sohn. Der „ſchwarze Ritter" verſchwindet nach ſeinem Siege ebenſo ſchnell, wie er aus der Menge der Schauluſtigen hervorgetreten iſt (Iv. I, Kap. 12), und entdeckt erſt III, Kap. 11 ſeinen wahren Rang. Quentin Durward trifft am Ufer eines Fluſſes unweit du Pleſſis zwei Männer. Beide vermeiden ſelbſt im Geſpräche untereinander jede Angabe eines Namens. „Gevatter" oder „Alter", wohl auch „der andere" müſſen in der ſich anſchließenden Erzählung die Stelle der Namen vertreten, und der junge Schotte iſt ſpäter nicht wenig erſtaunt, in dem einen der beiden Unbekannten den unheimlichen Generalprofoß des Königs (I, Kap. 6), in dem vermeintlichen Kaufmanne aber Ludwig XI. ſelbſt (I, Kap. 9) kennen zu lernen. Der Erfolg, den eine ſolche Einführung bietet, liegt auf der Hand. Von Anfang an wird der Leſer dadurch in Spannung verſetzt, und die Frage, welche Bewandtnis es mit dem Unbekannten und Ungenannten wohl haben mag, bewegt ihn unaufhörlich. Begierig folgt er jedem Geſpräche, das eine leiſe Andeutung darüber zu enthalten ſcheint, ſtellt ſelbſt

Vermutungen auf, verwirft sie wieder und wird auf diese Weise immer tiefer in das Werk hineingeführt, um nach erfolgter Lösung des Rätsels befriedigt aufzuatmen und sich über die Richtigkeit seiner Vermutung zu freuen oder das Geschick des Verfassers zu bewundern, der es verstand, ihn auf eine falsche Fährte zu leiten. Diese Art der Einführung ist selbstredend keineswegs Scotts Verdienst, sondern wurde schon lange Zeit vor ihm angewandt, wie Wielands Kritik im Don Sylvio über „die geheimnisvolle Zurückhaltung" beweist,

> womit die Romandichter uns zuweilen etliche Kapitel lang in Zweifel lassen, wer diese oder jene Person sei, mit der sie uns in irgend einem Wirtshause oder auf der Landkutsche zusammengebracht haben.

Bei keinem der von uns betrachteten deutschen Autoren aber — nicht einmal bei Fouqué, der Frau Minnetrost ähnlich behandelt — tritt sie so auffällig und wiederholt hervor als bei Scott. Ein so vorzüglich wirkendes technisches Mittel konnte sich Hauff natürlich nicht entgehen lassen, und er hat denn auch reichlich Gebrauch davon gemacht. H. I, Kap. 1 führt er Bertha und Maria ein als

> zwei Mädchen, so verschieden an Gesicht, Gestalt und Kleidung und doch beide von so ausgezeichneter Schönheit,

in ihrer Gesellschaft den Ritter von Lichtenstein als „einen großen bejahrten Mann". Ihre Namen ergeben sich bald aus der Unterhaltung über die vorüberziehenden bündischen Truppen; der „artige Reiter" freilich, „dessen Erscheinen Marias Wangen mit so tiefem Rot gefärbt hatte", wird erst I, Kap. 2 als Georg von Sturmfeder eingeführt. Beinahe geheimnisvoll berührt das erste Auftreten des Pfeifers von Hardt in I, Kap. 8, und wenn diese Stelle auch einige Angaben über seine Beziehungen zur alten Rosel, Marias Amme, enthält, so bringt doch erst I, Kap. 13 seinen Namen, aber nur, um gleichzeitig an seine Vergangenheit neue, ahnungsreiche Andeutungen zu knüpfen. Mehrfach versucht Georg, Aufklärung darüber zu erhalten, immer wehrt Hans ab; erst in der Nacht, die seinem Tode vorausging (H. III, Kap. 10), erfahren wir seine Lebensgeschichte. Noch mehr als die bisher erwähnten Beispiele erinnert die Einführung des Herzogs Ulrich an die Praxis Scotts, um so mehr als er — gerade wie Ludwig XI. in Quent. Durw. — den geschichtlichen Haupthelden des Romans repräsentiert. Vergegenwärtigen wir uns, daß es auch im Quent. Durw. der Held der erfundenen Handlung ist, der mit Ludwig XI. in nahe Beziehung gebracht wird, der sogar — genau wie Georg dem Herzoge gegenüber —

Urteile über deſſen Art zu regieren laut werden läßt, ſo kann in der Tat von einer Verwendung der ſpannenden Einführung im „Lichtenſtein“ nach dem Muſter Scotts geredet werden, ein deutlicher Beweis zugleich dafür, wie der Quent. Durw. Hauffs Schaffen in beſonders erkennbarer Weiſe beeinflußt hat.

Somit ergibt eine vergleichende Betrachtung über die Art der Einführung neu auftretender Perſonen eine Abhängigkeit Hauffs nur betreffs der ſpannenden Form, die vor allem den engliſchen Romanen eigentümlich iſt.

Verſuchen wir jetzt, die Methode ins Auge zu faſſen, mittelſt derer die einzelnen Autoren die Charakteriſtik ihrer Helden bewerkſtelligen. Bei der Mehrzahl der deutſchen Romanſchreiber wäre es verlorene Mühe, nach einer auch nur einigermaßen künſtleriſchen, beabſichtigten Charakterdarſtellung forſchen zu wollen, haben ſie es doch meiſt kaum zu Anſätzen einer ſolchen gebracht. Alle Helden der Ritterromane, gleichviel ob Ritter oder Knappe, Herr oder Knecht, ſind faſt durchgängig nach ein und derſelben Schablone behandelt; alle erweiſen ſich als tapfer, ſtark, furchtlos, unbändig im Zorne, als Freunde des Kampfes und des Humpens, während die Glieder des geiſtlichen Standes ſtets genußſüchtig, habgierig und doppelzüngig ſein müſſen. Ein zeitgenöſſiſcher Kritiker ſchrieb darum in der Allgemeinen deutſchen Bibliothek, Bd. 50 S. 2, mit Recht, die Cramerſchen Helden kämen ihm wie überſpannte Kraftgenies vor,

> die in ewigem Sturm und Drang über alles Konventionelle hinwegſpringen, nach Sonderbarkeiten aller Art jagen, forcierten Humor, bis zur Plattheit geſchliffenen und gedrechſelten Witz und erkünſtelte Laune zeigen.

Ebenſo unwahrſcheinlich und unnatürlich ſtellen ſich uns die Figuren im „Überall und Nirgends“ dar, und auch Rinaldo, deſſen Charakter gleich dem des Haſper als Gewebe von Großmut und Schande, Edeltaten und Verbrechen, Hochherzigkeit und unmenſchlichem Weſen erſcheint, kann keinen Anſpruch auf Glaubwürdigkeit erheben. Fouqués Helden ſind gleichfalls zu wenig lebenswahr, zu konventionell, meiſt Muſter der Tugend und Ritterlichkeit, bisweilen phantaſtiſch an das Märchenhafte erinnernd, ohne individuelle Züge. Ein völlig anderes Gepräge verſteht van der Velde ſeinen Helden zu geben, und wenige Seiten ſeiner „Patrizier“ genügen, um den Leſer zu überzeugen, daß ein Tausdorf oder ein Erasmus Franz wirklich Menſchen von Fleiſch und Blut ſind. Das erkennt außer

den an früherer Stelle angeführten ſtofflichen Vorzügen auch die „Univerſal Review“ an in den Worten:

> Und was uns in einem deutſchen Romane überraſcht, die Charaktere denken und handeln wie Geſchöpfe der Wirklichkeit, ſtatt bloß Puppen zu ſein, welche die ſentimentalen und metaphyſiſchen Träumereien des Verfaſſers ausſprechen.

Wenn nun auch das hier geſpendete Lob in etwas eingeſchränkt werden muß, ſofern eine nähere Unterſuchung ergibt, daß die Charaktere der „Patrizier“ nur ſkizziert ſind, daß van der Velde die Fähigkeit abgeht, ſie auszugeſtalten und pſychologiſch zu vertiefen, ſo iſt doch der Fortſchritt von Hildebrand oder Fouqué zu ihm ſo gewaltig, daß dieſer Autor unter allen hier in Frage kommenden deutſchen Schriftſtellern der einzige bleibt, dem Hauff hinſichtlich der Charakterdarſtellung etwas verdanken könnte.

Welch hohen Wert Scott auf die Charaktere zu legen bemüht war, zeigt ſchon die Einleitung ſeines Erſtlingswerkes, indem er da (Wav. I, Kap. 1) verſichert, die ganze Kraft der Darſtellung auf Charaktere und Leidenſchaften ſeiner Perſonen gerichtet zu haben. Deutlich läßt ſich aber auch gerade an Wav. veranſchaulichen, auf welche Weiſe er es dort zu erreichen verſucht. Wav. I, Kap. 18 ſchließt mit folgender Ankündigung:

> Wir werden nun Gelegenheit nehmen, den Leſer mit einigen näheren Umſtänden aus Fergus Mac Ivors Charakter und Lebensgeſchichte bekannt zu machen. Da dies ein ſo wichtiger Gegenſtand iſt, ſo muß er billigerweiſe den Anfang eines neuen Kapitels ausmachen.

Nachdem er nun I, Kap. 19 die Bezugnahme auf Francisco de Ubeda vorausgeſchickt hat und von dem Ahnherrn Mac Ivors vor 300 Jahren glücklich auf deſſen Vater gekommen iſt, gibt er einen langen Bericht über die Stellung des Häuptlings zu den Clans, den er mit Rückſicht auf die verſprochene Charakteriſtik in den Satz zuſammenfaßt:

> Nach dieſem Blicke in einen kühlen, ehrgeizigen und feurigen, aber auch verſchlagenen und klugen Charakter nehmen wir den Faden der Erzählung wieder auf.

Schon im nächſten Kapitel aber wird dieſe von neuem dadurch unterbrochen, daß Scott dort „die leitenden Grundſätze in Floras Charakter beleuchten muß“. Ganz von ſelbſt kennzeichnet ſich dieſe Manier als ziemlich primitiv und kunſtlos, indem ſie den betreffenden Helden eine Zeitlang von der Handlung iſoliert, dieſe dadurch zum Stillſtande zwingt und durch nur allzu ſichtbare Nähte, wie:

Das ist die Schilderung des Monarchen, Das war eine möglichst treue Schilderung der Frau Trapbois,

später die Verbindung wieder hergestellt. Wahrscheinlich hat Scott das Unzulängliche einer solchen direkten Charakterisierungsmethode bald selbst erkannt; denn in gleich starkem Maße wendet er sie späterhin nie wieder an. Freilich hat er sie doch nicht völlig überwinden können, wie folgende Proben dartun:

Iv. II, Kap. 9 S. 133. Rowenas Gemütsstimmung war von Natur die, welche Physiognomiker immer bei einer schönen Hautfarbe annehmen, sanft, milde, schüchtern. Quent. Durw. III, Kap. 4 S. 83. Allein die Gemütsart Karls, wenn auch rauh, stolz, ungestüm und „unnachgebend", war doch nicht — außer in dem vollen Toben der Leidenschaft — treulos und ungroßmütig.

Diese Art der Charakterzeichnung ist im „Lichtenstein" nirgends nachweisbar. Hauff zieht es vor, solche Elemente, die er anderweit nicht zur Darstellung bringen konnte, als Urteile beteiligter Personen anzuführen. Beinahe jede seiner wichtigeren Gestalten liefert im Laufe der Erzählung einen Beitrag für den Charakter Ulrichs. Georg nennt ihn stolz und herrschsüchtig, Maria bezeichnet ihn als leutselig und milde, Hans lobt seine Kühnheit, Marias Vater versichert, daß der Herzog während seiner Regierung manches verfehlt, immer aber das Rechte gewollt habe. Derartige Einzelurteile haben an sich natürlich wenig Bedeutung; doch sind sie als Bausteine zu einem großen Ganzen nicht zu unterschätzen, zumal der Fortschritt der Handlung dadurch nicht verhindert wird, die betreffenden Züge auch nie zu rasch aufeinanderfolgen und so die allmähliche Entwicklung eines klaren Gesamtbildes wohl zu fördern vermögen. Die Hauptmomente des charakterisierenden Materials können allerdings auch auf diese Weise nicht verwertet werden. Dazu bedarf es der Handlung und weiterhin des Dialogs. Gerade die glückliche Verbindung von Handlung und Charakterschilderung erscheint als Grundbedingung eines guten Romans, und es ist darum bezeichnend für eine objektive Wertschätzung Scotts, wenn ihn Alfred Jack in seinem 1897 in London (Macmillan and Co.) erschienenen „Essays on the novel, as illustrated by Scott and Miß Austen" in einer Anzahl von Romanen als delineator of character, in einer zweiten Gruppe als novelist of the action bezeichnet und ausdrücklich zugibt, daß Scotts Größe als Charakterzeichner mehr in denjenigen Werken ruht, die nicht historisch sind. In der Tat dürfen Scotts Romane nicht alle mit dem gleichen Maßstabe gemessen werden, wenn man

das Augenmerk auf die Charakterdarstellung richtet, soweit sie aus der Handlung hervorwächst. Es macht sich, um zu einem sachgemäßen Urteile zu kommen, von selbst eine Scheidung der historischen und der übrigen Produktion nötig. So würde ein Vergleich zwischen „The Antiquary" und „Waverley" dem ersteren ein bedeutendes Übergewicht verschaffen, und Otto Ludwig spricht sich (Ges. Schriften, Bd. VI S. 88) geradezu begeistert über dies Werk aus. Er nennt es ein Muster in der Gattung des Charakterromans, in dessen ganzem ersten Teile fast nur Detaillierung der Charaktere, die Handlung dazu erfunden sei, uns die Personen bis ins kleinste zu detaillieren. Einzelne Beispiele einer so glücklichen Verbindung zwischen Charakter und Handlung lassen sich natürlich auch in den geschichtlichen Romanen nachweisen. So wird uns in Quent. Durw. Ludwig XI. von Frankreich in seiner ganzen politischen Klugheit vor Augen geführt, die sich mit krassestem Aberglauben und rohester Selbstsucht paart. Auch Maria Stuart und die Königin hat er mit bisweilen bewundernswertem Talente porträtiert, so daß er unter den zeitgenössischen Romanschriftstellern in dieser Beziehung unstreitig einen der ersten Plätze einnimmt, zumal seine Gestalten nie den Eindruck des Gekünstelten und Erdachten machen. Aber mit der Charakterzeichnung ist die höchste Forderung, die an einen Dichter gestellt werden muß, noch nicht erfüllt. Wohl zaubert uns Scott eine Reihe von trefflichen Zügen seiner geschichtlichen Helden vor die Seele, die in ihrer Summe allerdings ein Bild ermöglichen; doch von einer Entwicklung dieser Charaktere, einem Entstehenlassen aus der inneren Situation der Handlung heraus kann man nur in seltenen Fällen sprechen. So gern darum auch der vorhin erwähnte Jack die Verdienste Scotts auf dem Gebiete der Prosa mit Shakespeares poetischem Ruhme vergleicht, muß er doch zugestehen[a]:

> Of Shakespeares profound thought he had nothing, to Shakespeares deep and concentrated feeling he was almost a stranger,

und Carlyles Ansicht als zu Recht bestehend anerkennen:

> We might say in short word, which covers a long matter, that your Shakespeare fashions his characters from the heart outwards, your Scott fashions from the skinn inwards, never getting near the heart of them.

Scott selbst ist sich dieser seiner Veranlagung und Eigenart wohl bewußt gewesen und hat sich vor jeder Überschätzung seiner Fähigkeit

---

[a] Essays on the novel, S. 75.

in dieſem Punkte gehütet. Als er ein Jahr vor ſeinem Tode gefragt wurde, warum er keine Verſe mehr ſchreibe, ſagte er geradezu: „Weil Byron mich geſchlagen hat,“ und auf den Einwand, daß das Publikum ebenſoviel Verſe von Scott wie von Byron kenne, antwortete er:

> Das mag ſein, aber er hat mich durch ſeine Schilderung der leidenſchaftlichen Gefühle und ſeine tiefe Kenntnis des menſchlichen Herzens aus dem Felde geſchlagen[a].

Eine weitere Erklärung dafür, weshalb dem doch ſonſt ſo großen engliſchen Meiſter nicht allenthalben eine vollendete Charakteriſtik der geſchichtlichen Helden gelang, liegt in der Schwierigkeit dieſer Aufgabe. Die hiſtoriſchen Quellen gaben dem Dichter von vornherein für eine Anzahl von Perſonen beſtimmte Richtungslinien, von denen er ſich nur im äußerſten Notfalle entfernen durfte, ſollte nicht die geſchichtliche Glaubwürdigkeit zu ſtark darunter leiden. Gleichwohl aber mußten bisweilen, um dem Helden nicht ohne weiteres die Sympathie des Publikums zu entziehen, einzelne Züge gemildert, andere ganz verſchwiegen werden; die Beziehungen zu den erfundenen Perſonen traten erſchwerend hinzu. Da bedurfte es zu einer gleichmäßig abgeſtuften, pſychologiſch begründeten Verteilung von Licht und Schatten entſchieden ungeheurer Aufmerkſamkeit, ſorglichſter Beachtung aller Einzelmomente, die ſich mit der geſamten Produktionsweiſe Scotts, ſeiner Vorliebe für freies, ungebundenes Arbeiten in großen, kräftigen Zügen, ſeiner Furcht vor allem, was nach Regel und Zwang ausſah, ſchlechterdings nicht vereinigen läßt. Die gleichen Bedingungen gelten natürlich für Hauff. Auch er bemüht ſich, Ulrichs Charakter ſo weit als möglich an der Hand der dargeſtellten Ereigniſſe zu veranſchaulichen; zu einem plaſtiſch hervortretenden, individuellen Ganzen, zu einer Fähigkeit, die innere Welt ebenſo ſcharf herauszuarbeiten wie das äußere Detail, gelangt er noch viel weniger als Scott. Dazu war neben größerer Vertiefung wohl vor allem auch ein reiferes Alter und ein höheres Maß von Lebenserfahrungen erforderlich, die allein durch den Umgang mit der großen Welt erworben werden. Bietet auch der „Lichtenſtein“ ſelbſt keine unmittelbaren Beweiſe dafür, in welchem Grade die Charakterdarſtellung geſchichtlicher Perſonen — wie Scott ſie gab — für ihn vorbildlich wurde, ſo wiſſen wir doch aus Hauffs

---

[a] Brandes, Die Hauptſtr. der Literatur im 19. Jahrh., Bd. IV S. 129.

„Näherer Unterſuchung“ der engliſchen Werke, wie eingehend er ſich damit beſchäftigte. Die äußere Fabel der betreffenden Romane übergeht er zumeiſt vollſtändig, um ſich ſofort zur Charakteriſtik der Hauptperſonen zu wenden, die er nach ihrer Lebenswahrheit und Lebendigkeit, ihrem Verhältniſſe zu den übrigen Figuren, ihrer Stellung innerhalb des Ganzen prüft. Ein Beweis dafür, wie Hauff die Charaktere ſeines Meiſters förmlich ſtudiert hat, iſt ſein Ausſpruch über Maria Stuart in der Analyſe des „Abbot“, wo es heißt[a]:

> Kann man ihn (den Dichter) zu ſtrenge tadeln, daß er über dem reizenden Bilde der unglücklichen Königin die übrigen vergißt? Man kann nicht ſagen, daß er ſubjektiv geworden, denn er vergaß ſich ſelbſt in der Beſchauung einer außer ihm liegenden Erſcheinung. So finden wir denn ſtatt der Fortſetzung (zu Mon.) die Geſchichte des ſiegenden Proteſtantismus, die Beſchreibung der erſten Gefangenſchaft, Befreiung und Flucht der Königin. Aber wie herrlich iſt dieſe Zeichnung gelungen! Er hat ſie keineswegs idealiſiert, Maria erſcheint in ihrer menſchlichen Natur, mit mannigfachen Schwächen und Eitelkeit behaftet, leichtſinnig, bitter, ſarkaſtiſch; aber dennoch hat der Dichter es verſtanden, einen ſolchen Zauber poetiſcher Anmut über ſie auszugießen, daß wir mit innigem Wohlgefallen auf das Bild der Unglücklichen blicken, obgleich wir uns dabey ihre Mängel nicht verbergen können. Abgeſehen von ihrer Schönheit, muß ein Weib, von dieſem Verſtand und Witz jedermann feſſeln, auch wenn er ſich geſteht, daß es nur verderbliche blendende Gaben ſind, welche zum Unglück ihrer Gebieterin beytragen. Schillers Maria dagegen gehalten möchte nicht ganz hiſtoriſch treu erſcheinen. Aber ſie iſt es doch, denn ſeine Maria iſt nicht mehr die jugendlich fröhliche, ſondern eine Gramgebeugte, entthronte Bewohnerin eines Kerkers, in welchem ihr beſtändig „König Darnleys blutiger Schatten“ erſchien und zur Buße mahnte. Aus dieſem ſchönen Verſehen wird es ſehr entſchuldigt, daß wir im Abt den eigentlichen Namen vergeſſen. Zugleich erklärt ſich daraus, warum der Dichter eine hiſtoriſche Perſon zum Helden des Romans machte.

Ein derartig intenſives Eingehen auf die hiſtoriſchen Charaktere ſeines engliſchen Meiſters konnte bei der eigenen Produktion unmöglich ohne Einfluß bleiben.

Ein weiterer Vergleich zwiſchen den Helden der erdichteten Handlung bei Scott und Hauff zeigt eine auffällige Übereinſtimmung ſowohl der Perſonen Scotts untereinander als auch zwiſchen ihnen und Georg Sturmfeder. Faſt in allen engliſchen Romanen ſind es jugendliche — das ſoll durch die Aufnahme des Liebesverhältniſſes

---

[a] Hofmann S. 240 und 241.

bedingt ſein —, dabei aber nichts weniger als charakterfeſte Naturen. Welch ſonderbare Rolle ſpielt z. B. Eduard in Wav. III, Kap. 5: „Ich bin ein echtes Kind der Laune," ſagt er da im Eingange zu ſich ſelbſt. Zwar findet er, nachdem ihm Flora in nicht mißzuverſtehender Weiſe eine Abſage zu teil werden ließ, Miß Roſa viel natürlicher und jünger; zu einer wirklichen Entſcheidung gelangt er jedoch nicht, und

> mit dem Entſchluſſe, ſich von den Umſtänden leiten zu laſſen, begab ſich unſer Held zur Ruhe.

Seine größte Geſchicklichkeit beſteht auch im weiteren Verlaufe lediglich darin, das Schickſal für ſich und die Erreichung ſeiner Zwecke wirken zu laſſen. Daß Scott ſich dieſer Eigenart ſeines Helden bewußt war, darf als ſicher angenommen werden, hat er doch ſchon im Namen „Waverley" den unbeſtimmten, ſchwankenden Charakter angedeutet und Eduard ſelbſt als „a ſneaking piece of imbecillity" bezeichnet. Ebenſo ſieht man den Helden von „Mort.", Henry Morton, auch den des „Abb."; Roland Graeme, ſelbſt Quentin Durward in ähnlicher Weiſe als Spielball des Zufalls hin und her geworfen, an Charakterloſigkeit kranken. Dieſe Tatſache, daß Scott zu ſeinen Helden unbedeutende Menſchen wählt, „deren Charakter eine fortgeſetzte Negative iſt", war ſeinen ‚Allgemeinen Bemerkungen" zufolge auch dem Verfaſſer des „Lichtenſtein" aufgefallen. Er begnügt ſich aber nicht damit, ſie einfach als ſolche hinzunehmen, ſondern er verſucht — ein abermaliges Zeugnis dafür, wie er auf Scott eingeht — ſie zu erklären und zu begründen. Er tut dies, indem er auf den Unterſchied zwiſchen dem Helden der Tragödie und des Epos einerſeits und dem des Romans anderſeits hinweiſt. Dem Begriffe gemäß, den er von dem Weſen der letztgenannten Dichtgattung aufſtellt, daß nämlich der Roman

> nicht die außerordentlichen und in epiſcher Kraft zuſammengedrängten Thaten und Begebenheiten des Einzelnen, ſondern die Erzählung des ruhigern Gangs ſeines Lebens enthält, in welchem wohl einzelne Momente beſonders bedeutend und intereſſant hervortreten, das Ganze ſich aber mehr mit der Darſtellung und Entwicklung beſchäftigt,

fordert dieſe Form dichteriſchen Schaffens nicht in demſelben Sinne wie die Tragödie oder das Epos einen Helden, d. h.

> einen Mann, der ſich durch Kraft und Freiheit des Willens entweder im Kampfe gegen eine von innen oder außen andrängende Gewalt, oder durch wirkungsreiche eigne Thaten vor anderen auszeichnet. Im Romane mußten aus den wirklichen Helden tüchtige Männer, wie wir ſie im Leben

finden, werden. Der Name wurde beybehalten, mußte aber im Roman nur die Hauptperſon bezeichnen, für welche wir uns intereſſieren. Daher darf man auch vom Helden des Romans nicht das erwarten was vom Helden der Tragödie. Das Mißverhältnis zwiſchen Helden des Romans und der Tragödie wurde noch auffallender, wenn ſtatt der tüchtigen Männer ſolche ihre Rollen einnehmen, welche, wie es im Leben doch häufig der Fall iſt, von Schwächen ꝛc. beherrſcht werden. Daß wir uns für dieſe im Leben am meiſten intereſſieren, iſt nicht zu leugnen, ſie mußten daher auch notwendig in den Roman . . der Held — das iſt des Menſchen Leben — muß den Faden der Erzählung, an welchen ſich einzelne Begebenheiten und Erſcheinungen anreihen, abgeben. Noch mehr: wie der Chor in der alten Tragödie der Repräſentant des Volks, ſo der Held im Roman der des Leſers. In dem Helden des Romans liegt der Spiegel, welcher uns die Gegenſtände, denen er begegnet, klar zeigt. Wir ſehen begierig, welchen Eindruck dieſe Bilder auf den Helden machen, und prüfen uns, wie wir in ähnlichen Lagen gehandelt hätten[a].

Gleichviel nun, ob wir dieſen Standpunkt Hauffs den heutigen Anſichten über Romantechnik entſprechend finden oder nicht, ſo viel ſteht zweifellos feſt, daß ſeine eigene Praxis der hier aufgeſtellten, im Anſchluß an die engliſchen Werke erworbenen Theorie durchaus entſpricht, und wenn Georg Sturmfeder hier und da gleichfalls Unentſchloſſenheit, Mangel an mannhafter Willensſtärke offenbart, ſo dürfen wir mit Recht — abgeſehen von den früher angeführten Gründen innerer, perſönlicher Art — ein weiteres Element Scottſchen Einfluſſes darin ſehen.

Sichtbaren Erfolg erzielt Scott für die Charakteriſtik ſeiner Helden durch die Verwendung des Dialoges. In Wav. iſt zunächſt das rein epiſche Moment vorherrſchend; die erſten zehn Kapitel enthalten nicht einen einzigen charakteriſierenden Dialog, und auch in den ſpäteren Partien finden ſich größere Stücke einfach erzählenden Stils, wie I, Kap. 17. 19. 20. 21. 24; II, Kap. 10. 13. 14; III, Kap. 21. Einen viel ausgedehnteren Gebrauch des Dialogs zeigt Iv., und es iſt bewundernswert, welch feine Detailzeichnung hier ſchon Scott dadurch auszuführen vermag, wie er z. B.[b] durch das Geſpräch zwiſchen Bois Guilbert und Rebekka den edlen Sinn, den hohen Mut und die heldenwürdige Standhaftigkeit der Jüdin gegenüber dem ſinnlichen, nach eitler Ehre geizenden Templer in das hellſte Licht zu rücken und ſo ein Bild zu entwerfen verſteht, das dann III, Kap. 9 eine wertvolle Bereicherung erfährt. Den ſtärkſten

---

[a] Hofmann S. 232. [b] Iv. II, Kap. 10.

Anteil nimmt der Dialog an der Charakterzeichnung Ludwigs XI. in Quent. Durw. Sein gefährlicher Scharfsinn im Bunde mit Heuchelei und Doppelzüngigkeit, seine Geschicklichkeit, die Gunst des Augenblicks seinen egoistischen Plänen allezeit dienstbar zu machen, offenbart er nirgends deutlicher als in den diplomatischen Gesprächen mit Argenton [a] und Karl von Burgund [b].

In welch reichem Maße sich Hauff des charakterisierenden Dialogs bedient, werden wir unschwer erkennen, wenn wir die Beziehungen Georgs zu Maria oder die Szene zwischen Herzog Ulrich und seinem heimtückischen Kanzler Volland verfolgen; doch berechtigt das natürlich noch zu keinerlei Schlüssen über etwaige Abhängigkeit, da der Dialog ein offenbar der dramatischen Technik entlehntes, außerdem schon in den vorhauffischen deutschen Werken ziemlich allgemein verwendetes Darstellungsmittel bildet. Ja, die ältesten derselben, so vor allem die Cramerschen Ritterromane, sind ihrer Entwicklung aus dem Ritterdrama entsprechend nur aus Dialogen zusammengesetzt, die hier natürlich nicht bloß dem Zwecke der Charakterisierung, sondern — der Natur der Sache gemäß — auch wesentlich der Weiterführung der Handlung dienen müssen. Jede Angabe über szenische Veränderungen, Ab- und Zugänge der Personen und deren Bewegungen, alles überdies, was sich von der Handlung durchaus nicht dialogisch ausdrücken ließ, wurde klein gedruckt und in Klammern zwischen die Gespräche eingefügt. So heißt es Hasper I, S. 246:

> Alle (drängen sich um den Hutten und greifen nach dem Humpen). Wir trinken alle! — (Sie trinken; und Bomsen, der zuletzt trinkt, schleudert den leeren Humpen seinem Zapfe hin.) Hasper (zum Hutten). Daß du den Hahn erschlugst? —

Längere derartig eingefügte Stellen finden sich in „Hasper" II. S. 191 heißt es da:

> (Indem öffnet Hasper eine Seitenthür, und der mannhafte Rudolph bebt schaudernd zurück. — In diesem kleinen schwach erleuchteten Seitengewölb' erblickt man einen offenen Sarg mit einem modernden Todtengerippe, und daneben richtet sich eine elende, abgezehrte, und in faulende Lumpen gekleidete Menschenfigur auf. Ein schaudervoller Anblick!) Menschenfigur. Kommst du? Weltgericht! (Lange grauvolle Pause. — Rudolph steht von Überraschung zurückgesteckt, Hasper in kaltem Grimm hinschauend.)

Eine zweite Übergangsstufe vom Drama zur epischen Form zeigt der „Überall und Nirgends", insofern sich hier schon seitenlange

---

[a] Quent. Durw. III, Kap. 7.
[b] Quent. Durw. III, Kap. 9.

rein erzählende Partien finden, die jedoch der Zahl und dem Umfange nach noch immer hinter den dialogischen zurückstehen. Äußerlich wird die dramatische Darstellung auch noch dadurch gewahrt, daß der Name der betreffenden Person einfach an dem Anfange der Gespräche steht, nicht selten auch: „Einer", „der Andere", „eine Stimme", „Alle", „ein Reuter" 2c. Bisweilen geht die epische Form ohne jede Überleitung zur dramatischen über, z. B. II, S. 30:

> Kunigunde ward vom Rosse gehoben, und sank kraftlos zur Erde. Matfred war sorgfältig beschäftigt, sie zu laben, und reichte ihr frisches Wasser.
>
> Kunigunde. Wer bist du, du der vor allen übrigen so inniges Mitleid mit mir hat?

Meist aber ist durch indirekte oder auch durch eine mit „sagte er" eingeleitete direkte Rede der folgende Dialog vorbereitet, z. B. III, S. 63:

> Kunigunde empfing mit Thränen im Auge die Blume aus seiner Hand. Sie soll mir, sprach sie, werth und theuer seyn, weil ein edler Mann sein Leben wagte, um sie mir schenken zu können.
>
> Matfred. O, ich bin glücklicher als glücklich . . .

Eine dritte Entwicklungsreihe auf dem Wege vom Ritterdrama zum Ritterroman repräsentiert der „Rinaldo". In ihm wird die direkte Rede nicht mehr wie im „Überall und Nirgends" nur zur Überleitung benutzt, sondern sie wechselt schon beständig mit erzählenden Partien; doch sind beide Elemente noch immer schon äußerlich als etwas von einander Verschiedenes kenntlich gemacht, indem nie das eine dem anderen unmittelbar folgt, sondern stets auf eine besondere Zeile gedruckt ist. Da außerdem die Darstellungsart des Dramas noch immer hier und da zur Anwendung kommt, so erhellt daraus, wie tief eingewurzelt dessen Einfluß gewesen sein muß. So heißt es I, S. 165:

> Zwei Mädchen saßen vor der Hausthür und strickten. — Er redete sie an:
> „Kann ich hier bis morgen früh Quartier bekommen?"
> „Bey uns?" fragten die Mädchen mit Verwunderung.
> „Nun ja, bey Euch, wenn ihr wollt."
>
> S. 166. Die Mädchen sahen einander verlegen an. Endlich sagte die eine:
> „Wir sind allein hier im Hause. Unser Vater ist nach Ancona gegangen."
> Er. Ich habe Lust, euch verschiedenes abzuhandeln, . .
> Sie. Nun, wir wollen's mit Euch wagen!

Im „Zauberring" und in den „Patriziern" hält sich der Dialog und die epische Form ungefähr das Gleichgewicht; die Gespräche

ſind hier völlig organiſch in das Ganze eingefügt; nichts erinnert mehr an die frühere dramatiſche Darſtellung.

Wenn ſo der Dialog ein allgemein gebräuchliches Mittel bildet, das an ſich keinen beſtimmten Einfluß der übrigen Autoren auf Hauff erkennen läßt, ſo ſcheint dies eine bei der Verwendung desſelben von einzelnen beachtete beſondere Regel zu ermöglichen. In engem Zuſammenhange nämlich mit der Praxis dramatiſcher Dialogführung ſteht das Streben einiger Schriftſteller, keiner der ſprechenden Perſonen das Wort länger zu geſtatten, als es erforderlich iſt, um ſelbſt bei längeren Erzählungen einzelner das Gepräge des Zwiegeſprächs aufrechtzuerhalten und die Form der Scherzählung nicht aufkommen zu laſſen. Im „Lichtenſtein" zeigt namentlich der Bericht Stumpfs[a] von der Übergabe Tübingens dieſe Abſicht, indem er fünfzehnmal unterbrochen wird. Bisweilen ſtehen dieſe Einwürfe in wirklichem Zuſammenhange mit der vorangegangenen Erzählung. Auf Stumpfs Worte:

> Dann rief er dem Stadion zu, mit einigen Rittern herabzukommen, um mit einander einen Trunk zu thun[b],

folgt durchaus ungeſucht des Herzogs Frage:

> Und ſie kamen?

Anderwärts tritt die Unterbrechung ohne Rückſicht auf den Inhalt ein, wird aber dann von Hauff den äußeren Umſtänden angepaßt. So ruft nach der Erzählung Stumpfs:

> Ich ſchöpfte einige Augenblicke Luft; denn der Atem war mir ſchier ausgeblieben in dem engen Gang,

Herzog Ulrich aus:

> Armer Marx![c] geh, trink einen Becher, das Reden wird dir ſchwer!

und kurze Zeit darauf:

> Ha, wackerer Hewen![d]

oder:

> O Tübingen![e]

In ganz ähnlicher Weiſe verfährt Scott in Iv. III, S. 288. Dort wirft Cedrik in die Erzählung Athelſtanes von der glücklich überſtandenen Gefahr, lebendig begraben zu werden, ein:

> Nehmt Euch Zeit! ſchöpft erſt Atem!

---

[a] H. II, S. 221. 19 ff.
[b] Ebenda S. 222. 21.
[c] Ebenda S. 222. 24.
[d] Ebenda S. 223. 2.
[e] Ebenda S. 223. 19.

und bald darauf:

Schöpfe erſt Atem, Athelſtane, und nimm einige Erfriſchungen zu dir![a]

Die Rede des Heroldes unterbricht Scott durch:

„Ha!“ rief Karl[b], „Ha,“ rief er abermals[c], „Seid Ihr zu Ende?“[c] „Habt Ihr geendet?“[d]

Die deutſchen Autoren führen faſt alle längere Erzählungen einzelner Perſonen ohne jede Unterbrechung ein; am auffallendſten iſt das bei Fouqué, der ſchon I, S. 2 den ſechs Seiten umfaſſenden Bericht Gabrielens — die Vorgeſchichte des Zauberringes — einflicht, der ſpäter[e] auch den Ritter Heerdegen und den Thebaldo als Märchen- und Geſchichtenerzähler auftreten läßt. Gerade Cramer, von dem man das wohl am wenigſten erwartet, vermeidet merkwürdigerweiſe umfänglichere Geſpräche, und auch hierin offenbart ſich zweifellos wieder der Einfluß des Ritterdramas. Doch ſelbſt da geht bei ihm das Können mit dem Wollen nicht Hand in Hand, und wie ſauer es ihm fällt, beiſpielsweiſe Haſpers Bericht von dem Turniere zu Würzburg durch Einwürfe zu kürzen, lehrt das ſich immer wiederholende „Nun?“[f], das er Bomſen in den Mund legt:

Ihr hieltet alſo in den Schranken — nun?[g] Nun? Giengs Rennen nicht bald an?[h] Nun! — Ihr kamt alſo zum Rennen —[i]. Der Hammer! — Nun?[k]

Die ungezwungene Art der Unterbrechung längerer Reden bei Hauff ſcheint ſomit mehr auf Scott als auf die deutſchen Vorbilder hinzuweiſen; doch darf nicht überſehen werden, daß auch in dieſer Beziehung das Drama ſtark vorgearbeitet hatte.

Iſt die Dialogform ſchon an ſich unendlich fähiger zur Schilderung der Charaktere als die erzählende[l], ſo kann dieſe Wirkung im Romane noch dadurch erhöht werden, daß der Dichter beſtimmte Angaben macht über den Ton, in welchem die Sprechenden einander begegnen. Zwar wird ſchon die grammatiſche und ſtiliſtiſche Form der einzelnen Dialogſtücke die vom Dichter beabſichtigte Vortragsweiſe mehr oder weniger erraten laſſen. Kurze, abgeriſſene Sätze fordern von ſelbſt zu einer anderen Sprechweiſe auf als behaglich

---

[a] Iv. III, S. 299. [b] Quent. Durw. III, S. 255.
[c] Ebenda III, S. 257. [d] Ebenda S. 259.
[e] Zauberring I, Kap. 7 S. 52 - 64. [f] Haſper I, S. 76.
[g] Ebenda S. 79. [h] Ebenda S. 80.
[i] Ebenda S. 81. [k] Ebenda S. 85.
[l] Engel, Schriften, Berlin 1801—1806, Bd. IV, S. 248.

dahinfließende, ſorgfältig ſtiliſierte Perioden. Anakoluthe, Inverſionen, Fragen und Ausrufe verlangen wiederum verſchiedene Behandlung; doch ſind dabei — man denke an die Darſtellung einer dramatiſchen Rolle durch verſchiedene Schauſpieler — immerhin auch mancherlei Auffaſſungen und Deutungen möglich. Dem begegnet der Romandichter durch eingeflochtene Bemerkungen über den Klang der Stimme, Regiebemerkungen des Dramatikers vergleichbar, die zugleich ſeeliſche Veränderungen ſeiner Helden widerſpiegeln. Er erreicht damit ein Doppeltes; er verleiht ſeinem Dialoge eine größere Lebendigkeit und Abwechſelung, gibt aber zugleich ein wichtiges charakteriſierendes Element. Ob und inwieweit dieſes Mittel bewußt angewendet wird, läßt ſich nicht bei jedem Autor ſicher feſtſtellen; zweifellos beabſichtigt ſcheint es bei Walter Scott. Dafür ſpricht eine Anzahl Bemerkungen in der Biographie Fieldings.

> Selbſt das Geſpräch wird mit Erzählung gemiſcht, da der Romanſchreiber nicht wie der Schauſpieldichter ſeine handelnden Perſonen wirklich ſprechen laſſen, ſondern durch den Tonfall, Blicke und Gebärden die Begleiter der Rede beſchreiben, kurz alles erzählen muß.

Vergleicht man die Autoren hinſichtlich der Häufigkeit derartiger Bemerkungen, ſo ergeben ſich intereſſante Unterſchiede. Ganz auffallend oft wendet Cramer ſie an; doch erſcheint das erklärlich durch ſein Verhältnis zum Ritterdrama. Auf den erſten fünfzig Seiten des „Haſper" bringt er — kleingedruckt in Klammern hinter den Namen der betreffenden Perſonen — ſechzig hierhergehörige Angaben. Da 80 % derſelben eine charakteriſierende Eigenart der Sprecher bezeichnen, z. B.:

> mit verbiſſenem Grimme, grimmig, mürriſch, unwirſch, wild und ſtürmiſch, knirſchend, mit wilder rauher Stimme, mit wildem Getöſe, im rauhen und feindſeligen Tone, kalt und ruhig, kalt und trocken, mit wieder aufſliegender Hitze uſw.,

ſo iſt ihr Zweck leicht erſichtlich. Sie ſollen einen Erſatz bieten für das ſonſt gänzlich mangelnde pſychologiſche Element; doch iſt es faſt nur das Derbe und Leidenſchaftliche, das durch ſie eine Verſtärkung erfährt. Im Gegenſatze hierzu findet man bei Spieß auf dem gleichen Raume nur drei charakteriſierende Bemerkungen, bei Vulpius und Hildebrand keine einzige. Van der Velde weiſt mit zweiundvierzig derartigen Angaben eine faſt gleich große Zahl auf als Cramer; doch ſind ſie hier viel differenzierter als bei jenem, z. B.:

mit gutmütigem Eifer, unmutig, abwehrend, unwillig, verdrießlich, empfindlich, gekränkt, trotzig, ſanft verweiſend, galant, beſcheiden, erſchrocken, warm, treuherzig, befremdet, ernſthaft, beklommen uſw.

Vermehrt werden ſie außerdem dadurch, daß an Stelle des einfachen „ſagen" ein für die betreffende Situation und Stimmung bezeichnetes Verb gewählt wird: eine Eigentümlichkeit, die in ebenſo ſtarkem Maße — auf fünfzig Seiten braucht er etwa dreißig verſchiedene Ausdrücke — bei keinem anderen Autor wiederkehrt. Solche Verben ſind:

ſtrafen, geſtehen, beharren, lachen, vorſtellen, poltern, zürnen, ſchnauben, brummen, flüſtern, pochen, brauſen, raten, jammern, lärmen, ſeufzen, ſchelten, beteuern, ſpötteln, klagen, ſtammeln, drohen, prahlen u. ſ. f.

Hauff vermeidet ſowohl die auffällig häufige Verwendung eines Cramer und van der Velde als auch den ungewöhnlich ſeltenen Gebrauch der übrigen deutſchen Autoren, indem er auf dem Raume von fünfzig Seiten ungefähr dreizehn hierhergehörige Bemerkungen bringt. Faſt die gleiche Zahl (vierzehn auf fünfzig Seiten) findet ſich merkwürdigerweiſe bei Scott, und es ſcheint, als ob auch in dieſem Punkte — ſicher mehr unbewußt als beabſichtigt — der engliſche Meiſter zum Vorbilde geworden wäre, um ſo mehr, als auch die Art der Angaben darauf hindeutet. Während nämlich die Mehrzahl derſelben bei Cramer und van der Velde lediglich charakteriſierende Momente bieten, findet ſich bei Scott wie auch bei Hauff eine größere Menge ſolcher, die ſich auf die Tonhöhe und Tonſtärke (A) oder auf das Tempo der Rede beziehen (B). Wir geben hier einige Proben derartiger Bemerkungen aus Quent. Durw., denen bei Hauff gleiche oder ähnliche Ausdrücke entſprechen.

A.

Qu. D. III, Kap. 8 S. 219. Mit donnerähnlicher Stimme rief Ludwig aus.	H. III, Kap. 5 S. 157. Mit einem dröhnenden: „Zieh, Verräter!"
Qu. D. III, Kap. 4 S. 100. In einem tiefen leiſen Tone.	H. III, Kap. 1 S. 236. Mit tiefer Stimme.
	H. III, Kap. 2 S. 242. Mit leiſer Stimme.

B.

Qu. D. I, Kap. 4 S. 85. „Wer Meiſter Peter iſt?" wiederholte der Wirt und ließ die Worte ſo langſam aus dem Munde fallen, als wenn er ſie hätte deſtillieren wollen.	H. I, Kap. 9 S. 80. 20. „Ihr könnt nicht, Ihr dürft nicht?" wiederholte Truchſeß langſam?
Qu. D. I, Kap. 1 S. 15. „Es tut mir leid," ſagte die Prinzeſſin ein wenig ſtotternd.	H. I, Kap. 9 S. 80. 27. „Verſchont mich mit dieſem Auftrage!" ſagte Georg nicht ohne Zagen.
Qu. D. III, Kap. 3 S. 78. „Ja, ja," ſagte Oliver eifrig.	H. I, Kap. 3 S. 24. 12. Er antwortete mit einem kurzen: „Ja, ja."

Bezüglich des Verbums freilich, durch das sie die Rede einleiten, finden sich wesentliche Unterschiede zwischen Hauff und Scott. So braucht auf fünfzig Seiten des Quent. Durw.:

sagen	Scott	67mal,	Hauff	10mal,
versetzen	»	17 »	»	— »
entgegnen . . .	»	12 »	»	7 »
erwidern . . .	»	9 »	»	1 »
fragen	»	8 »	»	10 »
antworten . . .	»	5 »	»	16 »
rufen	»	6 »	»	17 »
fortfahren . . .	»	1 »	»	13 »
unterbrechen . .	»	1 »	»	7 »
sprechen	»	— »	»	6 »
beginnen . . .	»	— »	»	6 »
lachen	»	— »	»	4 »
flüstern	»	— »	»	2 »
einfallen	»	— »	»	2 »
wenden an . . .	»	— »	»	2 »
hinzusetzen . . .	»	— »	»	2 »
bemerken . . .	»	— »	»	2 »
murmeln . . .	»	— »	»	1 »
anheben	»	— »	»	1 »
ins Wort fallen .	»	— »	»	1 »
in die Rede fallen	»	— »	»	1 »
auffahren . . .	»	— »	»	1 »
seufzen	»	— »	»	1 »
zur Antwort geben	»	— »	»	1 »
klagen	»	— »	»	1 »

Hauff führt also eine doppelt so große Zahl von Verben ein als Scott, wenn er auch die bei van der Velde beobachtete Mannigfaltigkeit nicht erreicht.

Überblicken wir die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen, so lehrt ein Vergleich zwischen der Technik des „Lichtenstein" und der seiner Vorlagen — abgesehen von den Punkten, in denen keinerlei Beziehungen festzustellen waren — in noch viel eindringlicherer Weise als die Betrachtung der Tendenz den überwiegenden Einfluß Scotts gegenüber dem der deutschen Autoren. Deutlich zeigt er allerdings zugleich, daß mit Ausnahme einiger Fragen rein äußerlicher Natur, wie der der Einteilung, der Kapitelzahl und des Mottos, nirgends eine zu enge, unkünstlerische Anlehnung nachzuweisen ist, daß vielmehr Hauff besonders hinsichtlich der Darstellung seinem eigenen, persönlichen Empfinden, seiner

offenbar glücklichen, man darf wohl mit Recht ſagen, liebenswürdigen Art folgt, und dadurch gelingt ihm — ſicherlich in einer großen Zahl ſelbſt der Fälle, die wir hier aus rein ſyſtematiſchen beziehungsweiſe methodiſchen Gründen zur Betrachtung ſtellen mußten, mehr unbewußt als berechnet — ſo mancherlei, was ihn über ſeine deutſchen Vorgänger hinaushebt. Daß er auch vor Scott in kleinen techniſchen Mitteln hier und da etwas voraus hat, wird der objektive Beurteiler nicht leugnen; doch wäre es eine durchaus verfehlte Überſchätzung ſeines Talentes, wollte man ihn ſolcher Geringfügigkeiten wegen über ſeinen vor allen Dingen großzügiger denkenden, das Augenmerk weniger auf das Detail als auf den Geſamtplan richtenden engliſchen Meiſter ſtellen.

D. Motive.

In teilweiſe enger Beziehung zu dem im vorhergehenden zuletzt betrachteten Dialoge ſtehen einige poetiſche Einlagen im „Lichtenſtein", weil ſie gleichfalls bis zu einem gewiſſen Grade zur Charakteriſtik einzelner Perſonen beitragen. Da die größere Zahl derſelben aber ſtimmunggebender, alſo mehr ſtofflicher Art iſt, ſollen ſie hier unter dem Geſichtspunkte der Motive betrachtet werden.

Mit Rückſicht auf ihren Inhalt laſſen ſich deutlich zwei Hauptgruppen der poetiſchen Einlagen unterſcheiden, als deren erſte die Zitate angeführt werden ſollen. Unter dieſen nehmen numeriſch die Sprichwörter die wichtigſte Stelle ein. Hauff fühlte jedenfalls ihre belebende Kraft; ermöglichten ſie doch vor allem eine zwanglos volkstümliche Art. In einzelnen Fällen ſind ſie ſogar, namentlich ſo weit ſie der alten redeſeligen Roſel in den Mund gelegt werden, die nur gar zu gern in dieſer Form ſpricht — mag ſie nun paſſen oder nicht —, als charakteriſierendes Element aufzufaſſen. Daß Hauff an dieſer Stelle einen beſonderen Zweck mit ihnen verband, das lehrt die auffällig ſtarke Verwendung, H. S. 199. 1. 2. 3. 4 und 32. 33. 34. 35. 36. 37, ſowie S. 200/201, wo er je drei Sprichwörter unmittelbar aufeinander folgen ließ. Die gerade hier gewählten Beiſpiele unterſcheiden ſich außerdem durch ihr ganzes Gepräge ſo augenſcheinlich von den anderweit verwerteten, ſie klangen

ſelbſt für die Zeit Hauffs ſo wenig gebräuchlich, daß damit die Vermutung einer beſonderen Quelle nahegelegt wurde. Die Unterſuchung ergab, daß die betreffenden Stellen aus Leſſings „Altdeutſcher Witz und Verſtand“ entlehnt ſind, wo ſie ſich unter den Überſchriften „Altdeutſche Reime“ und „Aus Lehmanns Florilegium“ finden. Es entſpricht:

H. S. 198. 26 (Sieh für dich) = Leſſing [a], S. 781 Nr. 3 [b].
H. S. 198. 26. 27 (Wer will haben Ruh) = Leſſing, S. 777 Nr. 3 [c].
H. S. 199. 1 (Aber Reu . . .) = Leſſing, S. 783 Nr. 2.
H. S. 199. 2 (Wer will haben Ruh) = Leſſing, S. 779 Nr. 6 [d].
H. S. 199. 23. 25 (Sieh auf dich) = Leſſing, S. 772 Nr. 4.
H. S. 199. 25. 26. 27 (Wenn aller Leute) = Leſſing, S. 774 Nr. 1.
H. S. 201. 1 (Hitz im Rat) = Leſſing, S. 775 Nr. 6.
H. S. 239. 4. 5 (Dien wohl) = Leſſing, S. 773 Nr. 4 [e].
H. S. 244. 12. 13 (Der Froſch) = Leſſing, S. 785 Nr. 6 [f].

Einigermaßen verwunderlich iſt es, daß die hier zum Vergleiche herangezogenen deutſchen Autoren von dem doch ſonſt zu jener Zeit in der vaterländiſchen Poeſie gern benutzten Mittel der Sprichwörter gar keinen Gebrauch machen; wohl aber fand es Hauff bei Walter Scott. Derartige Häufungen wie im „Lichtenſtein“ laſſen ſich indeſſen in den engliſchen Werken nirgends nachweiſen; dagegen kommen dort vielfach lateiniſche Ausſprüche vor, die Hauff — wenn auch nicht in gleich ſtarkem Maße — ebenfalls verwertete.

Eine zweite Art poetiſcher Einlagen, die wir auch als Zitate bezeichnen können, wird bei Hauff durch eine Anzahl älterer deutſcher Dichtungen repräſentiert, teils lyriſchen, teils epiſch-hiſtoriſchen Charakters, von denen er in jedem ſeiner drei Bände mindeſtens ein Beiſpiel gibt. Im erſten Teile läßt er in der Gartenſzene (S. 57/58) Bertha zwei Lieder Walthers von der Vogelweide ſingen, um Maria in dem Schmerze zu tröſten, den ihr der Abſchied vom Geliebten verurſacht. Der Situation entſprechend wählt er natürlich Liebeslieder, und zwar legt das eine das Weſen der Minne dar, während

---

[a] Zitiert nach Leſſings Werke, 12. Teil. Berlin, Guſtav Hempel.

[b] In der Vorlage: „Sieh für Dich, Treu iſt mißlich“, bei Hauff: „Irren iſt mißlich“.

[c] Den erſten Teil des Spruches: „Wer will haben Gemach, bleib' unter ſeinem Dach“, läßt Hauff weg.

[d] In der Vorlage: „und ſchweige zu“, bei Hauff: „und ſchweig dazu“.

[e] In der Vorlage: „ſodre“, bei Hauff: „fordre“.

[f] Aus Seb. Franckens Sprichwörtern.

das andere das Wunder erklärt, wie das Auge des Liebenden selbst die ferne Geliebte zu schauen vermag. Die Anregung zur Aufnahme älterer Denkmale der Poesie verdankt Hauff wiederum zweifelsohne dem englischen Vorbilde, da außer Fouqué, der im „Zauberring" besonders durch Anwendung der Assonanz altnordische Gesangsweise anklingen zu lassen versuchte, keiner der übrigen vaterländischen Verfasser sich dieses Mittels bedient[a], während für Scott die Einlage altschottischer Balladen geradezu charakteristisch ist. Welchen Eindruck er damit auf Hauff hervorrief, geht zur Genüge aus zwei Stellen der „Näheren Untersuchung der Romane" hervor. Da heißt es: „. ., als ihm Bruchstücke alter Balladen, welche auf diese Gegend Bezug haben müssen, ins Ohr klingen, — dieser Moment verrät, daß die Poesie Herr geworden über den Dichter"[b], und „Herrlich sind die Balladen und einige davon gewiß sehr alt"[c]. Zu diesen Anregungen von englischer Seite, die das Augenmerk auf das Altertümliche im allgemeinen richteten, traten jene Bestrebungen ergänzend hinzu, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durch Männer wie Bodmer[d], Gleim[e], Tieck[f], Haug[g], Graeter[h] und Wilhelm Müller[i] in selbständigen Werken oder durch Zeitschriften, wie „Iris", „Museum", „Quartalschrift für ältere Litteratur und neuere Lektüre" und „Bragur" für die Wiederbelebung der mittelhochdeutschen Poesie im besonderen gemacht wurden. In welchem Maße Hauff davon Kenntnis nahm, läßt sich im einzelnen nicht feststellen; doch ist kaum anzunehmen, daß die genannte Bewegung völlig spurlos an ihm vorübergehen konnte. Unter den im vierten Bande veröffentlichten Subskribenten des Bragur (Bd. I, 1. Abt. 1796) fand sich zufälligerweise auch der Name des Oberamtmannes Hauff

---

[a] Ob und inwieweit Hauff die Werke Veit Webers gekannt hat, die neben einigen selbstverfaßten Proben auch zahlreiche echte mittelhochdeutsche Dichtungen enthalten, ist nicht zu ermitteln.

[b] Hofmann, Wilh. Hauff, S. 235.

[c] Ebenda S. 238.

[d] 1) Proben nach den Minnesängern. 1748. 2) Sammlung von Minnesängern aus dem schwäb. Zeitpunkte, 140 Dichter enthaltend. Zürich 1758.

[e] 1) Gedichte nach den Minnesängern. 1748. 2) Lieder nach Walther von der Vogelweide. 1779.

[f] Minnelieder. 1803.

[g] Epigrammen und vermischte Gedichte. 1805.

[h] Lyrische Gedichte. 1809.

[i] Blumenlese aus den Minnesingern. 1816.

in Weiltingen, des verstorbenen Schwiegervaters unseres Dichters[a]. Gerade dieser Band enthält „Verschiedene Proben aus den Minnesängern", und in der Einleitung dazu findet sich der Satz:

> Es solle sich kein Teutscher rühmen, ein Liebhaber des Schönen und ein Freund des Vaterlandes zu seyn, der nicht die Bodmerische Sammlung aus dem Schwäbischen Zeitpunkte, 140 Dichter enthaltend, in seiner Büchersammlung aufgestellt, und wenigstens darin geblättert hätte.

Ob Hauff diesen Band des Bragur gelegentlich eingesehen und die darin genannte Quelle zur Hand genommen hat? Daß er die beiden dem „Lichtenstein" eingefügten Proben mittelhochdeutscher Poesie der Bodmerischen Sammlung direkt entnahm, dafür spricht einmal der Umstand, daß sie in keiner der damals existierenden, auf S. 121 angegebenen Übertragungen zu finden sind — Walther von der Vogelweide erfuhr bei derartigen Übersetzungsversuchen gegenüber anderen weniger bedeutenden Dichtern als Minnesänger im eigentlichen Sinne überhaupt verhältnismäßig geringe Beachtung; selbst in Gleims „Lieder nach Walther von der Vogelweide" sind mehr die Werke politischer Tendenz betont, nur ein einziges Minnelied ist darin aufgenommen —, zum anderen scheint Marias Frage: „Wo hast du dieses alte schwäbische Liedchen her?" an die genannte Sammlung „aus dem schwäbischen Zeitpunkte" zu erinnern. Endlich deutet die wenig glückliche, uns dilettantisch anmutende Übersetzung[b] der betreffenden Strophen darauf hin. Doch dürfen wir

---

[a] Diese Notiz verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Walther Pantenius.

[b] Bodmerische Sammlung S. 123.

Saget mir ieman was ist minne
So vvest ich gerne ouch darumbe me
Sver sich rechte nu versinne
Der berihte rehte mich vvie tuot si vve
Minne ist minne tuot si vvol
Tuot si vve so heißet si niht minne
Sus envveis ich vvie si danne heißen soll.
Ob ich rehte raten kann
Was du minne si so sprechent ia
Minne ist zvveier herzen vvunne
Teilent si geliche so ist du minne da
Sol aber ungeteilet sin
So enkan si ein herze aleine niht enthalden
Ovve vvoldest du mir helfen frowe min.

Hauffs Übertragung S. 57. 22—29.

Fragt mich jemand, was ist Minne?
Wüßt ich gern darum auch meh(r).
Wer nun recht darüber sinne,
Sag mir, warum thut sie weh?
Minne ist Liebe, thut sie wohl;
Thut sie weh, heißt sie nicht Minne,
O, dann weiß ich, wie sie heißen soll.
Ob ich recht erraten könne,
Was die Minne sei? So sprecht ja.
Minne ist zweier Herzen Wonne;
Teilen sie gleich, so ist sie da.
Doch — soll ungeteilt sein,
So kann ein Herz allein sie nicht enthalten.
Willst du mir helfen, traute Jungfrau mein?

damit ebenſo wie mit der etwas gewagten Heranziehung des Hans Sachs als Lehrer des Liedchens[a] deshalb nicht allzu ſtreng ins Gericht gehen, weil es ſich hier um erſte Verſuche handelt. War doch überdies in jener Zeit die wiſſenſchaftlich intenſive Beſchäftigung mit der mittelhochdeutſchen Literatur Sache nur einer kleinen Zahl gelehrter Männer.

Auch in den zweiten Teil ſeines Romans legt Hauff mit dem „Pater noſter“[b] und den Verſen aus Stumphards Chronik[c] poetiſche Beigaben ein, deren Wirkung vor allem in dem hiſtoriſch-altertümlichen Kolorit begründet iſt, und er verſäumt deshalb nicht, in den entſprechenden Anmerkungen gebührend auf ihre Echtheit hinzuweiſen. Die hier gebotene Form des „Vater unſer“ geht zurück auf eine Handſchr. 1585 Bl. 183 b der Münchener Staatsbibliothek[d]. Während Hauff dabei ſeiner Quelle, Aretin, 4. Stück S. 438, treu bleibt[e], erlaubt er ſich bei der Übernahme aus der „Chronika gewaltiger Verjagung Herzog Ulrichs von Wirtemperg“ größere Freiheiten. Zunächſt bietet er mit den aufgenommenen fünf Strophen = zwanzig Verszeilen nur eine Auswahl aus einem viel umfangreicheren, 223 Verſe umfaſſenden Gedichte, und zwar entſpricht:

Bodmer S. 110/110.	Hauff S. 58. 18—26.
In vveis niht vvol vvie es dar umbe ſi	Ich weiß nicht, wie es damit geſchah,
Sin geſchach min ouge lange nie	Meinem Auge iſt's noch nie geſchehen,
Sint in mines herzen ougen bi	Seit ich ſie in meinem Herzen ſah,
So das ich an ougen ſihe ſi.	Kann ich ſie auch ohne Augen ſehen.
Da iſt doch ein wunder an geſchehen	Da iſt doch ein Wunder mit geſchehen,
Wer gab im das ſunder ougen	Denn wer gab es, daß es, ohne Augen
Das es ſi zaller zit mag ſehen.	Sie zu aller Zeit mag ſehen?
Welt ir wiſſen was din ougen ſin	Wollt ihr wiſſen, was die Augen ſein,
Da mit ich ſi ſihe dur ellu lant	Womit ich ſehe durch alle Land?
Es ſint din gedenke des herzen min	Es ſind die Gedanken des Herzens mein,
Da mitte ſihe ich dur mure und ouch vvant	Damit ſchau' ich durch Waſſer und Wand
Nu hueten ſvvie ſi dunke guot	Und hüten dieſe ſie noch ſo gut,
So ſehent ſi doch mit vollen ougen herze vville und al der muot.	Es ſchauen ſie mit vollen Augen Das Herz, der Wille und der Mut.

[a] H. S. 57. 25. [b] H. S. 142. 14—33.

[c] S. 143. 11—22. 33—36, S. 144. 1—4.

[d] Vgl. „Geſchichtliche Lieder und Sprüche Württembergs“. Im Auftrage der Württ. Kommiſſion für Landesgeſchichte geſammelt und herausgegeben von Dr. K. Steiff. Stuttgart 1899. S. 131.

[e] Aretin, 4. Stück S. 438, entſpricht der Vorlage nicht völlig genau.

Hauff S. 143. 11. 12. 13. 14	=	Stumphart S. 45, Vers	128.	129.	130.	131.
" S. 143. 15. 16. 17. 18	=	" S. 45, "	132.	133.	134.	135.
" S. 143. 19. 20. 21. 22	=	" S. 45, "	144.	145.	148.	149.
" S. 143. 23. 33. 34. 35	=	" S. 45, "	136.	137.	160.	161.
" S. 144. 2. 3. 4	=	" S. 45, "	107.	105.	106.	

H. S. 144. 1 „Und auch der ist in dem Strauß" findet in der Vorlage keinerlei Entsprechung, ist also von Hauff selbständig hinzugefügt. Irgendwelche tieferen künstlerischen Gründe für die Änderung der Reihenfolge der Verse, wie sie die Quelle bot, lassen sich nicht geltend machen. Es lag ihm lediglich daran, aus der Menge der von Stumphart angegebenen Vertreter aller möglichen, aus den verschiedensten Städten und Landschaften stammenden Berufsarten, die sich jetzt in die Herrschaft über das arme herrenlose Württemberg teilen wollten, einige besonders charakteristische und allgemein bekannte herauszugreifen. Mit einer gewissen Berechtigung läßt er deshalb

Der holtzfloeßer von Wörd lüt auch dran
von Wympffen am necker die hewmesser
von Wangen / Ismen die Muetschelnfresser[a]

und ähnliche weg. Daß er erst am Ende der fünften Strophe die bei Stumphart an viel früherer Stelle stehenden auf Fugger bezüglichen Verse aufnimmt[b], hat seinen Grund darin, daß auf diese Weise die Verbindung mit der darauf folgenden Erzählung erleichtert wurde. Wesentlich verändert ist besonders der erste Vers der Einlage bei Hauff: „O weh, wo bleibet deine Kraft". In der Vorlage tritt die betreffende Stelle in Verbindung mit zwei vorausgehenden Zeilen auf und lautet:

darumb jr herren thond gedencken
daß Jr der katzen die schell anhencken
so blybend Jr by uwer krafft[c].

Hauff machte nun den letzten Teil der Periode selbständig und gewann damit eine passende Einleitung des Ganzen[d].

---

[a] Stumphart S. 45, Vers 141 ff.

[b] Der Name Fugger ist in der Quelle hinter „des rychen Barchatwebers kynd" eingeklammert.

[c] Sattler II, Beylagen S. 45, Vers 126—128.

[d] Auch hier übersetzt Hauff ziemlich frei: Sattler II, Beyl. S. 45, Vers 110 „der rycht das sein mit ungelt uß" durch H. S. 144. 2 „Der richt alles mit Ungeduld aus".

Die kürzeſte der Proben altdeutſcher Dichtung iſt das dem dritten Teile des „Lichtenſtein“ eingefügte Lied des Pfeifers über die ſchädlichen Folgen des Spiels, von unſerem Dichter aus der Leſſingſchen Sammlung „Altdeutſcher Witz und Verſtand“ entnommen, wo es ſich unter der Rubrik „Priameln“ als Nr. 8[a] findet. Auch hier blieb er der Quelle nicht ganz treu, indem er in deren erſten beiden Verſen

Von dem Zinken, Quater und Eß
Kommt mancher in des Teufels Neſt

die Reimworte in „Aß“ und „Gaß“ umänderte. Der nicht einwandfreie Reim der Vorlage erregte wohl ſein Mißfallen; vielleicht wollte er auch den beim Kartenſpiel, worauf ſich des Pfeifers Lied nach dem Wunſche der Landsknechte ja beziehen ſollte[b], nicht gebräuchlichen Ausdruck „Eß“ durch einen paſſenderen erſetzen. Urſprünglich waren dieſe Verſe überhaupt nicht auf das Karten-, ſondern auf das Würfelſpiel gemünzt, und im „Renner“, dem ſie Leſſing ſicherlich direkt entlehnt hat[c], tragen ſie die ausdrückliche Überſchrift „daz iſt von manger leye wurfeln“[d]. Doch ſelbſt unter Annahme der angedeuteten motivlichen Veranlaſſung iſt Hauffs Änderung des Wortlautes nicht zu billigen, weil Aß und Daus im deutſchen Kartenſpiel Namen für das gleiche — nämlich das höchſte — Blatt ſind[e]; es ſtehen ſomit in H. S. 237. 21 zwei gleichwertige Begriffe in einem Verſe, während „Eß“ urſprünglich „eſſe“ und „daus“ im Würfelſpiele die zwei niedrigſten Würfe bedeuten. Außerdem entſpricht der Ausdruck „Seß“, der unverändert geblieben iſt, keinem Karten-, ſondern lediglich einem Würfelwerte[f]. [Fortſ. S. 128[g].]

---

[a] Leſſings Werke, 12. Teil, S. 771—772. Berlin, Guſtav Hempel.

[b] H. S. 237. 14. „Sing ein Lied vom Spiel!“ rief einer. „Weil wir gerade dran ſind.“

[c] Über Leſſings eingehende Beſchäftigung mit dem „Renner“ vgl. Erich Schmidt, „Leſſing, Geſch. ſeines Lebens u. ſeiner Schriften“ (2. Aufl.), II, S. 262.

[d] „Der Renner“, 1. Heft, S. 133 11406—11419.

[e] Vgl. Grimm II, S. 855 und Friſch I, S. 187.

[f] Daß auch Leſſing dem Originale nicht genau folgt, mag die Gegenüberſtellung der beiden folgenden Zeilen beweiſen:

Renner.	Leſſing.
Muz leugart, metz und agnes	Muß Jungfrau Metz und Agnes
unberaten bleiben.	Oft gar lang unberaten bleiben.

Damit erledigt ſich auch die H. S. 237 Anm. 2 bezüglich des Kommas im Hauffſchen Texte vorgeſchlagene Korrektur.

[g] Aus techniſchen Gründen mußte die zum Texte der Seite 128 gehörige Überſicht ſchon auf Seite 126 und 127 gedruckt werden.

In abermals veränderter Gestalt tritt es im „Lichtenstein“ auf[a]:

Günther[b].	Fliegendes Blatt. Varianten.	Hauff I. Reiters Morgenlied. (Alte Soldatenweise.)	Hauff II. Reiters Morgengesang. (Nach einem schwäb. Volksliede.)	Hauff III.
		1. Morgenroth, Leuchtest mir zum frühen Tod? Bald wird die Trompete blasen, Dann muß ich mein Leben lassen, Ich und mancher Kamerad.	1. Unverändert.	Fehlt im „Lichtenstein“. Vers 3 und 4, vgl. Vers 3 und 4 in Strophe 3.
1. Wie gedacht, Vor geliebt, itzt ausgelacht, Gestern in die Schoß gerissen, Heute vor die Brust geschmissen, Morgen in die Gruft gebracht.	1. Gestern Freud und Lust genossen, Heute vor die Brust geschossen,	2. Kaum gedacht, War der Lust ein End gemacht. Gestern noch auf stolzen Rossen, Heute durch die Brust geschossen, Morgen in das kühle Grab!	2. Unverändert.	1. Unverändert.
2. Dieses ist Aller Jungfern Hinterlist. Viel versprechen, wenig halten,	3.	4. Und was ist Aller Mannsbild Freud und Lüst? Unter Kummer, unter Sorgen	Diese Strophe fehlt hier ganz.	Fehlt als Strophe im „Lichtenstein“. Vers 1 und 2, vgl. Vers 1 und 2 von Strophe 2.

Sie entzünden und erkalten Öfters eh ein Tag verfließt.	Bis der Tag vorüber ist.	Sich bemühen früh am Morgen, Bis der Tag vorüber ist.		
8. Und wie bald Mißt die Schönheit die Gestalt. Rühmst Du gleich von Deiner Farbe, [Praleſt du mit deiner Farbe [c],] Daß sie ihresgleichen darbe, Ach! die Rosen werden alt. [Ach die Rosen sterben bald [d].]	2. Prahlst du gleich mit Deinen Wangen, Die so schön wie Purpur prangen,	3. Ach wie bald Welket Schönheit und Gestalt! Prangst du gleich mit deinen Wangen, Die wie Milch und Purpur prangen? Ach! die Rosen welken all'!	3. Schwindet Schönheit und Gestalt. Thust du stolz mit deinen Wangen,	2. Doch was ist (vgl. I, 4. 1) Aller Erden Freud' und Lüst'! (vgl. I, 4. 2) Prahlst du gleich mit deinen Wangen, Die wie Milch und Purpur prangen, Sieh, die . . .
		5. Darum still Füg ich mich, wie Gott es will. Und so will ich wacker streiten, Und sollt' ich den Tod erleiden, Stirbt ein braver Reitersmann.	4. Nun, so will ich wacker streiten.	3. Geb' ich mich, wie Gott es will, Und wird die Trompete blasen, (vgl. I, 1. 3) Und muß ich mein Leben lassen, (vgl. I, 1. 4)

[a] In unserer Übersicht = Hauff III.

[b] Zitiert nach Tittmann, „Gedichte von J. Chr. Günther", S. 41. 42.

[c] Nach Litzmann, „Zur Textkritik und Biographie J. Chr. Günthers", die urspr. Lesart.

[d] Nach Litzmann die urspr. Lesart.

An die bisher erwähnten Beispiele älterer deutscher Dichtungen, die uns Hauffs Vorliebe für das Altertümliche zeigen, reiht sich als zweite Hauptart poetischer Einlagen eine Anzahl selbstverfaßter Strophen. Den Übergang zu ihnen bildet das als Volkslied allgemein bekannte und vielgesungene „Reiters Morgenlied" insofern, als dessen zweite und dritte Strophe auf eine ältere Vorlage zurückgehen und somit nur eine Art Umdichtung bedeuten. Über die ursprünglichste Form der Quelle sind die verschiedenartigsten Meinungen geäußert worden; jetzt darf wohl als feststehend gelten, daß der Autor der Vorlage Johann Christian Günther mit seinem „Abschied von der ungetreuen Geliebten" war. Wie so manches andere der innerlich empfundenen, auf wirkliche Ereignisse zurückgehenden lyrischen Werke des genannten Dichters ist auch dieses bald Eigentum des Volkes geworden und hat auf seiner Wanderung von Mund zu Mund im Laufe der Jahrzehnte frühzeitig mannigfache Umwandlungen erfahren, so schon in der Fassung im Arienbuche der Christian Sophie Albrechtin, Leipzig 1754, und in dem von Johann Andreas Freytag, Wernigerode 1759. Ähnliche Veränderungen weist auch ein gedrucktes „Fliegendes Blatt" auf in Arnims Sammlung aus den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts[a]. Hier ist das ursprünglich neun Strophen umfassende Gedicht Günthers auf sechs zusammengeschmolzen, von denen namentlich die drei ersten wesentliche Varianten bieten, die in unserer Gegenüberstellung zwischen die Fassungen unseres Dichters und diejenige der Quelle gesetzt ist. Das Gedicht Hauffs liegt nämlich in dreifacher Gestalt vor. Die erste Form[b] findet sich in der Sammlung von 1824, „Kriegs- und Volkslieder", herausgegeben von Wilhelm Hauff, Stuttgart, in der L. Metzlerschen Buchhandlung. Dort trägt es als Nr. 65 die Überschrift „Reiters Morgenlied" (Alte Soldatenweise) und umfaßt fünf Strophen. Eine zweite Fassung bietet die von Gustav Schwab veranstaltete Ausgabe der Hauffschen Werke, wo es „Reiters Morgengesang" („nach einem schwäbischen Volksliede") überschrieben[c] und vierstrophig ist[d].

---

[a] Abschrift in Ludwig Erks Nachlaß in der Königl. Hochschule für Musik in Berlin.

[b] In vorstehender Übersicht als I bezeichnet.

[c] In vorstehender Übersicht als II bezeichnet.

[d] Hieran schließt sich die S. 126 und 127 gegebene Übersicht.

Diese Gegenüberstellung beweist zunächst, daß gerade die Varianten des vorhin erwähnten „Fliegenden Blattes" fast ausnahmslos in „Reiters Morgenlied" übergegangen sind, daß jenes somit in der Tat als Mittelglied zwischen Günthers Original und Hauffs Umdichtung bezeichnet werden kann[a]. Ein Vergleich der drei Fassungen bei Hauff zeigt ein deutliches Streben, quantitativ zu komprimieren; Hand in Hand damit gehen in III qualitative Kombinationen. So ist in II die ursprüngliche zweite Strophe weggefallen, deren Eingang aber (Vers 1 und 2) an den Anfang von III, Strophe 2 getreten. In III läßt der Dichter auch die erste Strophe von I weg; wahrscheinlich glaubt er sie während der Zeit verklungen, da Dieterich von Kraft die Treppe heraufsteigt[b]. Gleichwohl kombiniert er Vers 3 und 4 derselben mit Vers 1, 2 und 5 von I, Strophe 5 zu III, Strophe 3. Jedenfalls hat sich die schon in dem „Fliegenden Blatte" beobachtete Verdichtung der Originalstrophen späterhin noch weiter fortgesetzt, indem die ursprünglich durchaus subjektiv gestimmten Verse allmählich einen allgemeingültigen Inhalt empfingen und die Auseinandersetzungen mit der Geliebten sowie die endliche Abwendung von der Treulosen, die früher den Kern des Ganzen bildeten, völlig verschwanden. In dieser verdichteten Form mag das Lied auf unseren Dichter gekommen sein. Wie das geschah, darüber gibt er uns selbst Aufschluß, wenn er H. S. 41. 18 ff. erzählt:

> Es war eine jener ernsten, beinahe wehmütig tönenden Weisen, wie sie, durch ihren inneren Wert erhalten und fortgetragen, bis auf unsere Tage herabkamen. Noch heute leben sie in dem Munde der Schwaben, und oft und gern haben wir, ergriffen von ihrer einfachen Schönheit, von den Klängen ihrer vollen Akkorde, an den lieblichen Ufern des Neckars sie belauscht.

Ergänzend tritt hierzu der Bericht des Professors Klaiber in Nord und Süd V, S. 222:

> Hauff wohnte bereits im Hause seiner Mutter. Da erwachte er eines Morgens in der Frühe an einem schwermütigen Gesange mit eigentümlich getragenen Akkorden; er öffnet das Fenster und lauscht. Die Töne kommen aus einem unter seinem Fenster angebauten Raume, in welchem Landmädchen beim Waschen beschäftigt sind. Vom Texte selbst ist nur wenig zu verstehen; aber die Melodie hatte ihn wundersam ergriffen,

[a] Vgl. Friedländer, „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert". II, S. 2.

[b] H. S. 41. 9: „Schon unten an der Treppe hatte er die angenehme Stimme des Singenden vernommen."

und — wie über die Schranken seiner Kraft hinausgehoben, wie von einem leisen Hauche der Ahnung betroffen, dichtete er im Angesicht der Morgenröte, die den Himmel färbte, in einem Zuge das Lied, das für ihn selbst so prophetisch werden sollte, vom Morgenrot, dem Boten frühen Todes.

Mag auch in diesen Worten Klaibers, in die sich unbewußt, uns aber wohl verständlich, eine aus inniger Verehrung des ihm verwandten Dichters hervorgehende leichte Überschätzung mischt, nicht volle Objektivität gewahrt sein, insofern der vorhin angestellte Vergleich bewies, wie der Text der Vorlage zu einem großen Teile in die Strophen 2, 3 und 4 (I. Fassung) einfloß, so liegt doch keinerlei Veranlassung zu Kopps Vermutung vor, daß Hauffs Anteil an dem Liede äußerst gering sei[a]. Die Strophe I, 1 und II, 5 = II, 1 und II, 4 = III, 3, die selbst als Nachbildungen einer gegebenen Form deshalb einige Anerkennung verdienen, weil sie durchaus einfach und volksliedmäßig mittels eines durchgeführten Motivs einen passenden, die mittleren entlehnten Strophen gleichsam umrahmenden Einleitungs- und Schlußgedanken bieten, finden in der Vorlage nirgends eine Entsprechung, können also gar wohl für unseren Dichter in Anspruch genommen werden. Ebensowenig kann die an gleicher Stelle[a] vertretene Meinung gebilligt werden, Hauff habe es

einmal mit einem Morgenliede versuchen wollen im herausfordernden Gegensatz zu den endlos abgeleierten, schlafmützenseligen Gutenachtliedern,

von denen in der letzten Hälfte des 18. und im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts allerdings eine ziemlich große Zahl entstand[b]. Dazu klingen Hauffs Verse doch wohl zu frisch und unmittelbar, ganz und gar nicht reflektiert. Dagegen spricht auch ihre Entstehungsgeschichte sowie die Bedeutung, die das Motiv des „Morgens", oft in Verbindung mit — oder im Gegensatze zu — dem des „Abends", innerhalb der verhältnismäßig geringen Zahl selbstverfaßter Gedichte bei Hauff sonst gewinnt. Es sei nur an folgende Stellen erinnert:

„Der Schwester Traum", Werke III, 1.

S. 342. 47. 48. So oft dein Aug im schönen Morgenrot
Im heitern Blau des Mittags sich ergeht.

---

[a] Euphorion 2, S. 550. A. Kopp, Biographisch-kritische Studien über J. Chr. Günther.

[b] Ebenda S. 549—550.

S. 342. 2. Und wenn die Morgenglocken wieder tönen.
S. 342. 50. Die in dem Meer der Abendröte ſegeln.

„Mutterliebe", Werke III, 1.

S. 343. 22. So am Abend, ſo am Morgen.

„An die Freiheit", Werke III, 1.

S. 344. 5. Und was am Morgen klar noch in mir lebte.
S. 345. 26. Der Abendſchein am Horizont zerrinnt.
S. 345. 28. Stiegſt du hernieder mit dem Abendwind?

„Turnerluſt", Werke III, 1.

S. 351. 42. Mit Frührots freundlichem Strahl.
S. 351. 45. Und klingt der Abendglockenklang.

„Troſt", Werke III, 1.

S. 367. 9. So blick ich zu dem Abendſterne.
S. 367. 22. Mir ſtrahlt ein Troſt im Abendſterne.

„Sehnſucht", Werke III, 1.

S. 367. 2. Der Berge Morgennebel fallen.
S. 368. 1. Wie wär' der Morgen doch ſo ſchön.
S. 368. 39. Du wärſt ſo ſchön im Abendſcheine.

„Die Freundinnen an der Freundin Hochzeitstag".

S. 370. 11. 12. Es waren unſres Lebens Morgenſtunden,
Vom Frührot meiner Freude ſchön erhellt.

„An Emilie", Werke III, 1.

S. 372. 18. Und lieblich wie des Morgens Licht.

Aus Hauffs vorhin angeführten eigenen Worten ſowohl als aus denen Klaibers geht unzweifelhaft klar hervor, daß vor allem die Melodie[a] der Vorlage ihn anzog[b]. Veröffentlicht wurde ſie ſchon 1753 von einem Unbekannten im „Muſikaliſchen Zeitvertreib" S. 48, Frankfurt und Leipzig; doch iſt ſie hier gekünſtelt und wenig volkstümlich. Günther hat ſein Gedicht wahrſcheinlich einer Volksweiſe untergelegt, jedenfalls derſelben, die von Hauff 100 Jahre ſpäter als alte Soldatenweiſe erwähnt und noch heute dazu geſungen wird. Gedruckt wurde dieſe erſt im 19. Jahrhundert, und zwar zu Hauffs Verſen. Die erſte Form liegt vor in Friedrich Silchers

[a] Näheres über die Melodie vgl. Friedländer II, S. 2.

[b] Unbewußt hat wohl auch die eigenartige Strophenform mitgewirkt, die zurückgeht auf „Über ihre Untreue" aus „Edle Bemühung müßiger Stunden" von Hunold-Menantes, Hamburg 1707.

XII Volksliedern, 2. Heft 1825—1826; doch weicht sie von der jetzt gebräuchlichen etwas ab.

Während die Bedeutung von „Reiters Morgenlied" mehr in seinem Stimmungswerte liegt, interessieren die dem zweiten und dritten Teile des „Lichtenstein" eingefügten Verse vor allem durch ihren Inhalt. Im Anschlusse an das Gespräch, das Marx Stumpf im „Hirschen zu Pfullingen" mit den dort anwesenden Bürgern darüber führt, daß der Herzog Ulrich als „Freischöff vom westphälischen Stuhl" den „Ehrenschänder" Hutten hätte „auf der Stelle hängen können"[a], singt er vier darauf bezügliche Strophen. Sie sind einem unter den Gedichten Hauffs als „Hans Huttens Ende" aufgeführten, jedenfalls schon dem Jahre 1822 zuzuweisenden selbständigen Liede entnommen und entsprechen dessen 2., 3., 5. und 8. Strophe. Sie gleichen dieser ersten Fassung nicht völlig genau, doch sind die Änderungen durchgängig nicht inhaltlicher, sondern metrischer Art. Als Beispiel diene:

Hauffs erste Fassung: Hans : Hütten, was | flimmert an | deiner | Hand?
H. S. 146. 19: Was : flimmert | dort an | deiner | Hand?

Hier kam es offenbar — und so ist es fast in allen übrigen Fällen — Hauff darauf an, größere Gleichmäßigkeit in der Taktfüllung, regelmäßigen Wechsel je einer betonten mit je einer unbetonten Silbe zu erreichen. Zur Erhöhung des volksliedmäßigen und altertümlichen Charakters, den das Gedicht nicht nur in dem einfachen Strophenbau, sondern vor allem in der Wort-[b] und Reimwahl[c] zeigt, tragen diese Korrekturen freilich nicht bei.

Ohne eine ältere Vorlage sind die vier Strophen, die Herzog Ulrich in der Nebelhöhle singt. Sie stellen den schnellen Wechsel in dessen Schicksale dar, und wenn Georg Sturmfeder jenen Worten genauer gelauscht hätte, wäre er sicher über die Persönlichkeit des Sängers nicht länger im Zweifel geblieben. Höheren poetischen Wert wird man ihnen ebensowenig zuschreiben wie den Versen, mit denen im dritten Teile die Gesandtschaft der Stuttgarter Bürger das neuvermählte Paar beglückwünscht. Die für uns wesentlich in Betracht kommende Frage, wem Hauff die Anregung zur Aufnahme eigener

---

[a] H. II, S. 146. 12 ff.

[b] „'s ist ein Ringelein" S. 146. 20; „ein gülden Kettlein" S. 146. 22; „gieb Deim Gaul die Sporn" S. 146. 27; „fleug" S. 146. 29; „Eich'" S. 147. 6.

[c] „Schönbuchwald — hochgestalt't" S. 147. 6. 7; „stahn — dran" S. 147. 9.

dichterischer Produkte verdankt — Walter Scott macht außer im „Waverley" verhältnismäßig selten davon Gebrauch —, ist deshalb schwierger zu beantworten, weil hier eine weit zurückgehende, ausgesprochen deutsche Tradition vorliegt. Wenn auch in dürftiger und wenig wirksamer Form, finden wir dieses Mittel schon vor Goethe oft verwandt, dann aber — unter dem Einflusse der den „Lehrjahren" eingefügten lyrischen Einlagen, die das Vollendetste auf diesem Gebiete darstellen und für alle Zeiten wegweisend geworden sind — vor allem bei den Romantikern und dementsprechend auch bei der Mehrzahl der uns zum Vergleiche vorliegenden Autoren deutscher historischer Romane. Führen ja die meisten von ihnen sogar besondere Sänger ein, selbst Cramer z. B. den Klingsohr, „einen alten Minnesänger", dessen Liebeslieder freilich bisweilen einen ziemlich obszönen Beigeschmack haben. Auch der alte „Überall und Nirgends" muß sich dann und wann in einen Harfner verwandeln; IV, S. 63 läßt Spieß außerdem Meister Veit als alten Meistersänger und — der damals noch allenthalben über jene Verhältnisse herrschenden Unklarheit gemäß — im folgenden Satze als Minnesänger auftreten. In noch viel ausgedehnterer Weise verwertet Fouqué im „Zauberringe" das Motiv, indem er dort neben dem alten Meister Walther noch Aleard und Blondel als berufsmäßige Sänger einführt. Da überdies fast jede der übrigen Personen mindestens einmal singend auftritt — der Seekönig singt selbst während des Kampfes[a], auch Ritter Otto

> erhub mit letzten Kräften fechtend, eine ernste Liederweise, wie er deren nach nordischer Art selbst hatte dichten und singen lernen[b];

Hernandez will die Geschichte von Don Gayseros (I, S. 150–155) lieber singen als erzählen —, so erreichen die innerhalb des ersten Bandes gesungenen Verse die stattliche Zahl von 324. So könnte, rein numerisch beurteilt, Fouqué hier in höherem Maße auf Hauff eingewirkt haben, als irgend ein anderer; doch erinnert speziell im „Zauberring" nicht eine einzige Situation an die im „Lichtenstein" gegebene, ganz abgesehen davon, daß auch die Verskünsteleien und Assonanzversuche darin keinerlei Nachklang finden.

---

[a] Zauberring I, S. 128.

Hat den kräftigen Holmgang
Heiß gekämpft der Normanne,
Kniet noch kaum sich regend
Fremder Kämpfer lautlos.

[b] Ebenda II, S. 88.

Baut Steine, Heldensteine auf,
Ins Sterbethal zum Denkmal her!
Hier haben die Schweden frisch gehaun,
Hier sind die Schweden gefallen kühn.

Somit ſcheint die Aufnahme von Sprichwörtern und älteren Dichtungen mehr auf Scott, die Einfügung eigener poetiſcher Werke ſtärker auf die deutſche Tradition hinzuweiſen, ohne daß es hier möglich wäre, ein einzelnes beſtimmtes Vorbild zu nennen.

Bei der Gegenüberſtellung verwandter Motive fällt durch das Vorkommen in allen Romanen als beſonders bemerkenswert die Verwendung des Liebesmotives auf. Es iſt das zwar augenſcheinlich nichts unſeren Autoren allein Eigentümliches; aber der Umſtand, daß es ſich in dieſem Falle nicht um Romane im allgemeinen, ſondern um hiſtoriſche Romane handelt, und daß die Aufnahme von Liebesabenteuern inſofern mit Schwierigkeiten verknüpft war, als es ſich darum handelte, ſie ſtets in Verbindung mit den gegebenen geſchichtlichen Tatſachen zu bringen, macht jenes generelle Auftreten immerhin bemerkenswert. In der Regel helfen ſich die Verfaſſer ſo, daß ſie die politiſchen Wirren dazu benutzen, die Helden in allerlei Gefahren zu bringen, die einer Verbindung der Liebenden hindernd entgegentreten, um die beiden am Schluſſe doch dem erſehnten Ziele zuzuführen, eine Motivierung, die wir auch im „Lichtenſtein“ benutzt finden. Ein weſentlicher Unterſchied aber zwiſchen Hauff und ſeinen Vorbildern beſteht in der Auffaſſung des Liebesmotives. Schon die Zahl der innerhalb eines Werkes verwendeten Liebespaare gibt Anlaß zu mancherlei Beobachtungen. Keiner der älteren deutſchen Autoren vermag nämlich ein einzelnes Liebesverhältnis ſo wirkungsvoll auszugeſtalten, daß es dauerndes Intereſſe zu erwecken und die Spannung des Leſers bis zu Ende wachzuerhalten imſtande iſt. So läßt Cramer nicht nur Benigna, Haſpers Gattin, ſondern auch Viala, die Geliebte und ſpätere Gemahlin des Ritters Steinau, ſowie Ida von Ladenburg mit einer ganzen Reihe von Liebhabern auftreten, ohne daß auch nur eines dieſer Verhältniſſe tieferen Eindruck hervorrufen könnte. Bezeichnend für Cramers Unfähigkeit, eine wirkliche Liebesſzene darzuſtellen, iſt der II, S. 44 achtmal wiederholte Ausruf: „Viala! — meine Viala!“ „Steinau! — Mein Steinau!“ unter dem die Liebenden beſtändig aus einer Umarmung in die andere „fliegen“; einmal liegen ſie in einer „langen Umarmung, als ſollte nur des Weltgerichts donnernde Poſaunen ſie trennen“. Geradezu Abſcheu und Ekel erregt endlich die Art, wie Ida den Edelknaben Saphir, das gefügige Werkzeug ihrer finſteren Pläne, auf ihrem Ruhebette durch ihre berechneten

und erheuchelten Liebkosungen fast um den Verstand bringt, um ihn dann ihrer Zofe zu übergeben, damit sie

> seine Sinne verstumpfe, daß ihm die Nerven schlottern wie abgespannte Bogensennen, und der markloſe Jüngling nicht mehr genießen kann, was der tolle Knabe gewünscht hat[a].

Eine der Zahl nach noch stärkere Verwendung des Liebesmotives übt Spieß im „Überall und Nirgends", da Hohenstaufen eine wahre Befriedigung darin findet, unglücklich Liebende zusammenzuführen. Daß auch da nur eine oberflächliche Behandlung statthaben kann, ist leicht erklärlich; doch soll nicht unerwähnt bleiben, daß derartige Schlüpfrigkeiten, wie Cramer sie liebt, hier völlig vermieden sind. — Am allerhäufigsten begegnen wir dem bezeichneten Motive bei Vulpius, dessen „Rinaldo" ja im wesentlichen ein Gemisch von Liebes- und Ritterabenteuern ist. Da der Held aller der Herzensaffären immer Rinaldo bleibt, der in buntem Wechsel eine Fiorilla, Aurelia, Rosalie, Olympia und Laura erobert, der heute die Liebe eines Landmädchens, morgen die einer Gräfin genießt, muß auch hier das Interesse an dergleichen Szenen bald erlahmen, zumal der Verfasser dabei nirgends über allgemeine Phrasen hinauskommt. — Viel edler und idealer faßt Fouqué das Liebesmotiv im „Zauberringe", und der jugendliche Otto von Trautwangen, der — soeben erst mit der Würde eines Ritters belehnt — nun hinauszieht in die weite Welt, um für Gabriele von Pontamour den geheimnisvollen Ring wiederzuerobern, vermag unsere Teilnahme gewiß schon in höherem Grade zu erregen als die galanten Abenteuer eines Rinaldo. Und doch — trotz aller Versuche, die Kraft der altritterlichen Minne und höfischen Sitte mit all dem farbenreichen Beiwerk, dem „botschaftbringenden" Edelfalken und rosenroten Pergamentblättlein, vor uns zu neuem Leben erblühen zu lassen —, innerlich erwärmen und begeistern kann auch Fouqué nicht. Er bleibt hier wiederum in Äußerlichkeiten und formellen Begrüßungen stecken, und wenn im letzten Kapitel, in dem nicht weniger als drei Paare verlobt werden, der Seekönig Arinbiörn die längst ersehnte, jetzt eben erlangte Hand Blancheflours, „des jungfräulichen Sternes seines Lebens", ohne Bedenken an den Meister Aleard abtritt, weil dieser es war, den er früher im Zauberspiegel sitzen sah, so will uns das nicht recht wahrscheinlich dünken. — Völlig lebenswahr dagegen schildert

[a] Hasper I, S. 168.

van der Velde die erwachende Liebe zwiſchen Tausdorf und Althea; nur erinnert die Szene, da Bona, „die ſchöne Furie", ihre körperlichen Reize benutzt, um Tausdorfs Gunſt für ihre Racheplane gegen Franz zu gewinnen, ſtark an die bei Cramer gerügte Manier. — Auffälligerweiſe ſehen wir auch bei Scott wirklich innige, intime Herzensangelegenheiten nur in blaſſen Farben geſchildert. Es mag das zunächſt in der von Carlyle bezeichneten Eigenart des engliſchen Meiſters begründet ſein, vielleicht auch mit ſeinen eigenen ungünſtigen Erfahrungen auf dem Gebiete der Liebe zuſammenhängen. Wie wenig Eduards Liebe zu Roſa Bradwardine als wirkliche Herzensangelegenheit aufgefaßt werden kann, iſt auch unſerem Hauff nicht entgangen, der das Schwanken „im Punkte der Liebe"[a] als beſonders bemerkbar empfand. So hat auch Rolands Verhältnis zu Katharina Seyton im Abb. nichts eigentlich Anziehendes. Die Unbeſtändigkeit der Geliebten, ihre Bedenken über die Standesunterſchiede laſſen eine Befriedigung nicht aufkommen. In Mon. tritt zunächſt die Eiferſucht der Brüder Glendinning ſtörend auf; noch hat zwiſchen Marie von Avenel und Halbert, den ſich heimlich Liebenden, keinerlei Ausſprache ſtattgefunden, da wird — weil es das Ende des Romans ſo verlangt — im letzten Kapitel eiligſt ihre Verbindung zuſtande gebracht. In Iv. enthalten die Beziehungen zwiſchen Rebekka und dem Titelhelden zwar Anſätze zu einer innigeren Auffaſſung; aber Gedanken der folgenden Art, „Sein Streitroß, ſein Jagdhund ſind ihm teurer als dieſe verachtete Jüdin", wirken ſofort wieder ernüchternd. Ebenſowenig darf Quentin Durwards Verhältnis zu Iſabella als poetiſch bezeichnet werden; es iſt mehr angedeutet als durchgeführt und vermag infolge der nicht gerade glücklich motivierten Vereinigung der beiden nur unſere Verwunderung, nicht aber unſere Teilnahme zu erwecken.

Hauff arbeitet demgegenüber in der Darſtellung des liebenden Paares Georg und Maria völlig ſelbſtändig. An ihrem Schickſale nehmen wir alle regen Anteil, und die Szene im Bauernhauſe zu Hardt zeigt in noch höherem Maße, wie ſtimmungsvoll und zu Herzen gehend er ſprechen kann, ohne dabei in das andere Extrem, den ſentimentalen und überſchwenglichen Ton, zu verfallen. Die perſönlichen Erlebniſſe unſeres Dichters aus jener Zeit haben ſicherlich das Ihre zur Ausgeſtaltung der betreffenden Partien beigetragen.

---

[a] Hofmann S. 234.

Ein weiteres Motiv, das beinahe alle Vorgänger Hauffs verwerten, ist das der Reise. Es kam ihnen dabei nicht darauf an, ihre Helden in möglichst entlegene Gegenden zu befördern, wie es in den sogenannten Reiseromanen oft der Fall war, sondern die Reisen sollen meist nur dazu dienen, neue Beziehungen anzuknüpfen. Am bequemsten macht es sich Spieß, der seinem „Überall" die Kraft verleiht, plötzlich unsichtbar zu werden, um im nächsten Augenblicke in Italien, Frankreich oder der Schweiz zu erscheinen. Auch die Helden anderer Romane müssen oft recht bedeutende Entfernungen zurücklegen, man denke an Otto und Egbert von Helfenstein, die auf der Flucht vor den aufrührerischen Bauern durch Bayern, Böhmen, Sachsen und Thüringen gejagt werden, an Otto von Trautwangen, den sein Tatendrang aus seiner Heimat in Schwaben nach Frankreich, Ostfriesland, Schweden und Finnland führt. Da nun aber die Verfasser den größten Teil der von ihnen erwähnten Gegenden und Länder kaum mehr als dem Namen nach kannten, vermochten sie selbstredend nicht auf deren natürliche Beschaffenheit näher einzugehen, und daraus erklärt sich der Mangel an landschaftlichen und Naturschilderungen innerhalb der deutschen historischen Romane. Durch allgemeine Angaben über Auf- und Untergang der Sonne oder des Mondes und durch Erwähnung von Gewittern und Stürmen sucht man dafür Ersatz zu bieten. Cramer überschreibt einen großen Teil der Szenen im „Hasper" einfach mit

> Sonnenaufgang (II, S. 162), Morgendämmerung (II, S. 363), Mittag (II, S. 176), Schwüle Mittagshitze (II, S. 131), Gegen Sonnenuntergang (II, S. 369), tiefe stille Nacht (II, S. 149), grauenvolle Stille (II, S. 23), tiefe fürchterliche Stille ringsum (II, S. 190), Nacht, aber heller Mondschein (II, S. 64), alles wüste und leer (II, S. 121).

Selten nur verwendet er dazu einen Satz, z. B.:

> Der Tag scheint mit der Nacht zu buhlen (II, S. 190). Der Mond blickt dann und wann durch die zerrissenen Wolken und wirft einen grauenvollen Glanz über diese Szene der Verwüstung (II, S. 190). Eine dunkle Staubwolke verbirgt den Ritter dann und wann, aber so wie der Wind die Staubwolke vorüberweht, spiegelt sich die Abendsonne in seinem blanken Harnisch, und er scheint über und über in rötlichem Feuer zu schwimmen. Ein prachtvolles Schauspiel! (II, S. 247).

Ebenso zeigt Spieß keinerlei Ansätze zu Naturschilderungen. Auch Vulpius ergeht sich nur in Alltagsphrasen; so schreibt er I, S. 115:

> Die Strahlen der Sonne wurden mächtiger. Der Nebel entfloh, und die

herrliche Fläche lag in ihrer ganzen unbeschreiblichen Schönheit vor seinen Augen [a].

Worin diese Schönheiten bestehen, darüber erfährt der Leser kein Wort; schon der nächste Satz führt die Handlung weiter. Völlig allgemeiner Art sind auch die Darstellungen landschaftlicher Verhältnisse bei Fouqué. Außer

einem blühenden Walde der schönen Gascogne [b], einer schönen Burg, hart an des Donaustromes Ufer im gesegneten Schwabenlande [c], einer Reihe schroffer Felsen, die den blauen Nachthimmel emporstarren [d],

vermag er keinerlei charakteristische Züge für die Eigenart eines Landes zu bieten; von wirklich angeschautem und plastisch dargestelltem Detail ist nichts zu spüren. — Wenn wir demgegenüber bei Hauff eine ganze Anzahl ausgeführter Schilderungen von einzelnen Partien seiner schwäbischen Heimat finden, die den tatsächlichen Verhältnissen genau entsprechen, so ist eine Beeinflussung durch den zeitgenössischen historischen Roman der Deutschen ausgeschlossen. Allem Anscheine nach verdankt er die Hauptanregung dem englischen Meister, der innerhalb seiner Werke das Reisemotiv gleichfalls stark verwertet. Waverley reist von seiner Garnison aus nach Schloß Bradwardine und später zu den Hochländern, Cedrik, der Sachse, mit Rowena und Gefolge nach seinem Wohnsitze, Quentin Durward als Führer der beiden Edeldamen nach Lüttich. In Verbindung damit bringt er fesselnde Schilderungen von Land und Leuten, die auf eigener Kenntnis der betreffenden Verhältnisse beruhen. Von Jugend auf daran gewöhnt, die ihn umgebende Natur mit offenem Auge zu betrachten, fühlte er sich schon als Knabe in Kelso, „The most beautiful, if not the most romantik village of Scotland", von den Bergen mit den Schlössern und Burgen seltsam ergriffen. Deshalb konnte seine Liebe zur Natur, wiederum befruchtet durch die historischen Erinnerungen, die sich an jene Stätten, die stummen Zeugen früherer Ritterherrlichkeit, knüpften, nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen bleiben. Wenn auch die historischen Romane Scotts in bezug auf die Darstellung landschaftlicher Bilder hinter den übrigen etwas zurückstehen — der „Astrologer" und „Antiquary" sind z. B. viel reicher daran —, so läßt sich doch ihr Einfluß auf

---

[a] Rinaldo I, S. 115.
[b] Zauberring II, S. 69.
[c] Ebenda I, S. 3.
[d] Ebenda II, S. 39.

Hauff deutlich genug daraus erkennen, daß dieſer in ſeiner „Einleitung“ ſelbſt der „maleriſchen Höhen von Boſton“, „der grünen Ufer des Tweed“, „der Gebirge und bergichten Heiden des ſchottiſchen Hochlandes“ gedenkt (H. S. 7. 18 ff.). Bei der Abfaſſung des „Lichtenſtein“ kamen dem Verfaſſer die öfteren Fahrten und Gänge zuſtatten, die er vor und nach den Ferien über die rauhe Alp nach Blaubeuren gemacht hatte. Außerdem laſſen ſich deutliche Anklänge an Schwabs, „Die Neckarſeite der ſchwäbiſchen Alb“, nachweiſen. In einem „Allgemeine Bemerkungen“ überſchriebenen einleitenden Teile heißt es:

Schwab S. 5.

Vom Rhein darf man nicht zu dieſen Burgen, von der Schweiz nicht zu dieſen Alpen kommen.

H. I, S. 107. 81 ff.

Und wirklich, wer je mit reinem Sinn für Schönheiten der Natur, ohne himmelhohe Alpen, ohne Thäler wie das Rheingau zu ſuchen, die ſchwäbiſche Alp beſtiegen hat, . . .

Auch die Beſchreibung der Ausſicht, die Georg vom Lichtenſtein aus über Württembergs Gefilde genießt, entſpricht Schwabs Ausführungen. Man vergleiche:

Schwab S. 63/64.

Von dem ſchroffen Fels herab mißt das Auge eine Tiefe von 300 Klaftern, die von dem Waldbach der Echaz gebildet, . . . rechts und links von waldigen Alpen umlagert . . . und mit drei lachenden Dörfern beſetzt iſt . . . rechts und links hinter ihr (der Achalm) die lachende Ebene bis ins tiefſte Unterland, in den bunteſten Farben bis zur bleichſten Bläue verſchmolzen. Soviel verſchiedene Lichte und Töne, ſo mannigfaltige Charaktere der Natur und Schönheit.

H. S. 214. 9 ff.

Unter dem Felſen vom Lichtenſtein, wohl 300 Klafter tief, breitet ſich ein liebliches Thal aus, begrenzt von waldigen Höhen, durchſchnitten von einem eilenden Waldbach. Drei Dörfer liegen freundlich in der Tiefe . . . Aber vorbei an den Mauern von Achalm dringt rechts und links das Auge tiefer in das Land . . . Bis ins tiefſte Unterland können frei und ungehindert die Blicke ſchweifen. Da breiten ſich dieſe herrlichen Gefilde wie ein bunter Teppich vor dem Auge aus . . . Alle Farben und Schattierungen ſind in dieſem Gewebe.

Erinnerte das von Hauff verwertete Reiſemotiv ſchon infolge der Naturſchilderungen, die daran geknüpft ſind, mehr an Scott als an einen der deutſchen Vorgänger, ſo tritt verſtärkend das Motiv des Überfalles (im Hohlwege zu Neuffen, H. I, S. 114—115) hinzu, das ſowohl in Wav. II, Kap. 12 als Iv. II, Kap. 5 und Quent. Durw. II, Kap. 4 eingefügt iſt. Urſprünglich war das ein Requiſit

des Abenteuerromanes, von dem natürlich auch Cramer und seine Nachfolger ausgiebigen Gebrauch machen, am auffälligsten Vulpius im „Rinaldo", wo es dutzendweise auftritt. Bei Scott und Hauff wird jedoch der Überfall insofern organischer benutzt, als die Ausführenden nicht Räuber schlechthin, sondern Personen sind, die noch anderweit im Romane eine Rolle spielen. Hauff verwendet ihn außerdem als charakterisierendes Moment für die Art der Kriegführung seitens der Bündischen, und die Anspielung auf die meuchlerische Tat verfehlt später ihre Wirkung gegenüber dem rachsüchtigen Truchseß nicht (H. III, S. 343. 32 ff.). Nicht ungeschickt wird im „Lichtenstein" mit dem Überfalle die Einführung Georgs in das Haus des Pfeifers verbunden, wo der Schwerverletzte, von der Hand des jungen Bärbele gepflegt, nach einiger Zeit Genesung findet. Auch hierfür gibt es nur innerhalb der englischen Romane entsprechende Anklänge. Waverley muß infolge der bei einem Überfalle erhaltenen Verwundungen in der Hütte der alten Janet der Ruhe pflegen (Wav. II, Kap. 13), und Rosa nimmt — allerdings von ihm unerkannt — lebhaften Anteil an seinem Geschicke. Auf Veranlassung der edelmütigen Rebekka wird Ivanhoe nach dem Turniere von Ashby in ihr väterliches Haus gebracht, und ihrer Sorgfalt und der Kenntnis heilkräftiger Kräuter gelingt es, ihn im Verlaufe von acht Tagen — bei Hauff sind es neun — wieder herzustellen. Mit sicherem Blicke erkennt sie, die von hoher Bewunderung und zwar unausgesprochener, aber immerhin erkennbarer Liebe zu ihm erfüllt ist, an seinem Erröten bei der Erwähnung Rowenas seine Beziehungen zu dieser, und einen ganz ähnlichen Konflikt schafft Hauff, wenn er das frische Pfeiferstöchterlein in Liebe zu Georg erglühen läßt, dessen Wangen sich beim Namen „Lichtenstein" höher färbten.

So sehen wir, wie das Motiv der Reise im „Lichtenstein" trotz seines Vorkommens auch bei den deutschen Autoren infolge der damit verbundenen Nebenmomente, die durch die Begriffe „Naturschilderung", „Überfall", „Pflege" und „Zuneigung" gekennzeichnet sein mögen, deutlich auf Scott hinweisen.

Zu denjenigen Motiven, die sich lange Zeit im Romane allgemeiner Beliebtheit erfreuten, gehört ferner der Gedanke, einen der Helden im Gefängnisse schmachten zu lassen. Der Zweck derartiger Szenen läuft natürlich immer darauf hinaus, die Stimmung des Unheimlichen und Grausigen zu fördern, und es ist bemerkens-

wert, wie auch die Mittel, durch welche man den beklagenswerten Opfern den Aufenthalt in den meist unterirdischen Kerkern zur Hölle machen will, jahrzehntelang dieselben oder doch wenigstens ähnliche bleiben. Cramer führt uns II, S. 191 in einen düstern unterirdischen Gang.

> Eine tiefe fürchterliche Stille ringsum; — nur die Schritte hallen gräßlich an den von kaltem Erdschweiße triefenden Wänden und Gewölben zurück. Da erblickt man einen offenen Sarg mit einem modernden Todtengeripp', und daneben richtet sich eine elende abgezehrte, und in faulende Lumpen gekleidete Menschenfigur auf.

Ebenso läßt Spieß IV, S. 70 den Ritter Gundelfingen in einer Höhle alle Grade des Entsetzens durchkosten.

> Die Natur hatte schon genug Grausen und Schrecken in diese Höhle hingeworfen, aber die Menschen, oder vielmehr die Mönche hatten sie durch die Überbleibsel ihrer Grausamkeiten, welche schon seit Jahrhunderten hier moderten, noch weit mehr erhöht. Oft rasselte sein Fuß über Ketten, an welchen die Opfer des Mönchshasses angekettet, den Hungertod gestorben waren. Die Seufzer der Unglücklichen schienen noch in der dicken Luft zu klagen.

Nicht weniger grausig gedenkt Scott beim Gefängnisse des Juden Isaak (Iv. II, S. 108) besonders der Ketten und Fesseln, die leer und verrostet an den Wänden hingen,

> und in den Ringen einer derselben befanden sich zwei modernde Gebeine, die einst einem Menschen zugehört haben mochten, den man hier nicht bloß hatte umkommen, sondern selbst zum Skelette werden lassen.

Das Rasseln der Riegel und Knarren der Türe beim Eintritte des Front de Boeuf muß den Eindruck des Grausigen noch steigern helfen. In Quent. Durw. tritt an Stelle des modernden Gebeins, eines Requisites, das Scott offenbar der deutschen Schauerromantik verdankt, der Hinweis auf die Blutflecken an dem eichenen Fußboden des Zimmers in Earl Herberts Turm (III, S. 119), das dem König Ludwig XI. zu Peronne als Gefängnis diente. Karl der Einfältige war an jenem Orte von einem verräterischen Vasallen ermordet worden, und die Erinnerung daran war in der Tat geeignet, den ohnehin mißtrauischen, um sein Leben besorgten König in die höchste Aufregung zu versetzen.

Auch der Held des „Lichtenstein" mußte die Leiden eines Gefangenen über sich ergehen lassen (H. I, Kap. 11). Zwar machte der alte Schließer, dessen großer Schlüsselbund jeden seiner Schritte wie mit Kettengerassel bezeichnete, den Aufenthalt in jenem Zimmer

erträglich, indem er einige Holzscheite „ins Kamin" legte — auch in dem soeben erwähnten Gefängnisse Ludwigs hatte man Feuer im Kamine angezündet (Quent. Durw. III, S. 119) —; aber seine Erzählung von dem hier erfolgten Ende eines Herrn von Berger und die Erwähnung des Leichentuches brachten auch den mutigen Jüngling für einige Zeit aus der Fassung. Hauffs Absicht, durch die Gefängnisszene „gruselige" Gefühle im Leser zu erwecken, tritt dabei deutlich zutage; seine gleichzeitige Bezugnahme auf die Gespenster- und Schauerbücher seiner Zeit beweist das hinlänglich (H. I, Kap. 11 S. 89. [29]); aber er bedient sich wesentlich milderer Mittel als seine deutschen Vorgänger und auch als Scott.

In engem Zusammenhange mit dem Gefängnismotive steht im „Lichtenstein" das des Traumes und zwar eines Traumes, dessen Ende der Wirklichkeit entspricht. Georg ist trotz des harten Lagers und des Leichentuches bald eingeschlafen, und bange Träume lagern sich über ihm. Er sieht, wie der alte Schließer zu dem großen Schlüsselloche hereingukt,

> befriedigt darüber, auf der andern Seite der Thür stehen zu können; denn in der Totenkammer fängt's jetzt an, wunderlich zu rauschen; auf den Backsteinen schlurften alte Sohlen in häßlichen Tönen.

Nun folgt nach dem Erwachen die Begrüßung Georgs durch Frondsberg, der inzwischen eingetreten war, und dessen Schritte jene letzten Traumbilder verursacht hatten. Gerade diese Verbindung von realer Wirklichkeit mit dem Ausgange des Traumes, der dadurch — wenigstens in seinem letzten Teile — hervorgerufen und bald darauf beendet wurde, unterscheidet sich wesentlich von dem auch sonst in den älteren deutschen Vorlagen allenthalben angewandten Traummotive schlechthin, das im „Überall und Nirgends" z. B. durch Hinzuziehung des „Guckkastens", oder des „Zauberspiegels" bei Fouqué wirksam unterstützt wird. Gleichgeartete Beispiele finden sich in größerer Zahl nur bei Scott, und es ist eine Beeinflussung Hauffs durch ihn in diesem Punkte sehr wahrscheinlich. Man lese z. B. Abb. III, S. 85:

> Alsbald aber ward er wieder durch zwei Stimmen aufgestört, und als die Töne der Sprechenden sich eine Zeit lang mit seinen Träumen vermischt hatten, ward er völlig wach.

Ebenso Quent. Durw. II, S. 136, wo ein Traum des Helden berichtet wird, der infolge des wachsenden Sturmes, der brausenden Gewalt der Wellen, von denen er träumt, erwacht. Die Erzählung fährt dann fort:

Allein, wenn auch die Umstände der Erscheinung verschwunden waren und der Wirklichkeit Platz gemacht hatten, so dauerte doch der Lärm, der sie erregt hatte, noch fort und schallte heftig an sein Ohr.

Gleichfalls schon in den älteren deutschen Werken vorgebildet ist das Motiv des Kleidertausches. Im „Hasper" finden Meinhold und dessen Frau als Bettler Eingang auf der Feste Ilmen, wo derselbe Ritter schon vorher — einmal als Waldbruder, zum andern als Holz-Köhler und endlich als Mäusejäger — gewesen ist. In einer noch viel mannigfaltigeren Gestalt, bald als Förster, bald als Bauer, dann wiederum als Klausner, als Soldat, ja sogar als Graf sehen wir Rinaldo den ihm drohenden Gefahren entgehen. Demgemäß versucht auch Scott durch Verwendung dieses Motives besondere Effekte zu erzielen. Verkleidete Personen kommen fast in jedem seiner Romane vor, am zahlreichsten im Abb., wo Roland (Abb. III, S. 33) mit Recht sagt: „Jedermann ist mir verkleidet entgegengekommen." Die Verkleidung speziell als Krämer, die Hauff für Marx Stumpf wählt, um ihm Eingang in das Schloß Tübingen zu verschaffen, wendet Scott in Wav. III, Kap. 12 und Kenilworth II, Kap. 6 an, wo Wayland, der Schmied, auf diese Weise Zutritt zur Burg Cumnor Place erlangt. Wenn auch zugegeben werden muß, daß dies Motiv im „Lichtenstein" völlig frei verwertet worden ist — das beweist schon die Ausrüstung des eingeführten Krämers, der lederne Rücken, das große Pflaster über dem einen Auge, sodann aber die wichtige Rolle, die der betreffenden Person für die Entwicklung der ganzen Handlung zufällt —, so kommen trotz alledem für die Aufnahme des Kleidertausches die englischen Werke für Hauff stärker in Betracht als die seiner deutschen Vorgänger. Das zeigt vor allem die nur bei Scott vorgefundene Weiterbildung, durch den Wechsel der Kleider einem anderen das Leben zu retten. In Iv. befreit Wamba, als Mönch verkleidet, seinen Herrn aus der Gefangenschaft in Torquilstone, was für unseren Dichter Anlaß zu dem Manteltausche auf der Könger Brücke gewesen sein konnte.

So ließen sich noch eine Reihe verwandter Ideen anführen, es sei nur an das von Hauff II, S. 195 und 208 so wirksam benutzte Horchen, an Scotts so gern und stets mit dem Erfolge wirklichen Humors eingeführten „Vielesser" (Iv. II, Kap. 7), bei Hauff durch den Ritter von Breitenstein vertreten, an das Motiv des Ringes als Erkennungszeichen erinnert, doch sind sie, wie eine nähere Betrachtung lehrt, nicht so genereller Art, sie kommen nur bei dem einen oder anderen vor.